

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**El artista plástico contemporáneo como artista-
obrero accidental**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Diego Vadillo López

DIRECTORA

Elena Blanch González

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



EL ARTISTA PLÁSTICO CONTEMPORANEO COMO
ARTISTA-OBRAERO ACCIDENTAL

D. Diego Vadillo López

Directora: Profa. Dra. D. Elena Blanch González
Madrid, 2016

VIVIR SOÑANDO

Parece que mi destino
es el de vivir soñando.
A vida que es todo sueño
la muerte no le hará daño.

Manuel Altolaguirre

Lo que ha hecho tan grande a este artista es el haber sido un obrero que no deseaba otra cosa que entrar íntegramente y con todas sus fuerzas en la existencia baja y dura de su herramienta.

Rainer Maria Rilke sobre Rodin

AGRADECIMIENTOS

Dedico este trabajo a la profesora Elena Blanch González, con cuyo apoyo, comprensión y amabilidad conté desde el mismo instante en que le presenté el primario esbozo del mismo.

ÍNDICE

RESUMEN (SUMMARY)	11
INTRODUCCIÓN: MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO	19
<i>A-Objeto y antecedentes de nuestro estudio</i>	20
<i>B-Hipótesis</i>	21
<i>C-Metodología</i>	22
PARTE I (FUNDAMENTACIÓN)	29
<i>1-Revisión de algunos hitos en la relación del artista con los oficios artesanos a lo largo de la historia</i>	31
<i>1.1. Apuntes acerca de la relación entre el arte, el artista y la artesanía en etapas prehistóricas y en la Antigüedad</i>	31
<i>1.1.1. ¿Se puede hablar de un “arte” y de un “artista” prehistóricos?</i>	33
<i>1.1.2. Prácticas artístico-artesanales en el Oriente Próximo de la Antigüedad: aprecio por la artesanía y sumisión absoluta del artesano en Mesopotamia y Egipto</i>	34
<i>1.1.3. La figura del artista-artesano en la antigüedad greco-latina</i>	36
<i>1.2. La concepción artesanal del artista a lo largo de la Edad Media</i>	39
<i>1.2.1. Marco histórico</i>	39
<i>1.2.2. El estatus del artista y la progresiva consolidación del artesano-constructor</i>	40
<i>1.3. La paulatina escisión entre el artista y el artesano a lo largo del periodo que va del Renacimiento a la Ilustración</i>	44
<i>1.4. Evolución del artista desde el siglo XIX a la postmodernidad</i>	58
<i>1.4.1. La conformación de un panorama complejo</i>	58

1.4.2. La evolución del artista en múltiples direcciones	66
2. El arte, el artista, la artesanía y el obrero	73
2.1. Diferencias y puntos de encuentro entre el arte y la artesanía	73
2.2. El artista como obrero intelectual	94
2.2.1. El artista y el científico	97
2.2.1.1. El artista-ingeniero	103
3. Lugares tradicionales de encuentro entre el artista y el obrero	105
3.1. Arquitectura, arte y artista	105
3.2. El taller del artista	131
4. El tránsito del oficio a la creatividad artística	141
4.1. Casos recientes de obreros artistas	141
5. El artista-obrero accidental	146
5.1. ¿Por qué es más difícil precisar cuando el artista se torna obrero desde el siglo XX?	148
PARTE II (CASOS PARADIGMÁTICOS)	158
6. Artistas-obreros en el siglo XX y principios del XXI: los casos de Brancusi, Hundertwasser y Niram	159
6.1. Constantin Brancusi	160
6.1.1. Biografía	161
6.1.2. Parámetros estéticos	166
6.1.3. El taller de Brancusi	174
6.1.4. Brancusi como artista-obrero	179
6.2. Friedrich Hundertwasser	184
6.2.1. Biografía	184
6.2.2. Parámetros estéticos	190
6.2.3. La Casa Hundertwasser	193
6.2.4. Hundertwasser como artista-obrero	197
6.3. Romeo Niram	202
6.3.1. Biografía	202
6.3.2. Parámetros estéticos	203
6.3.3. Los Jardines Niram	208
6.3.4. Niram como artista-obrero	213
PARTE III (CONCLUSIONES)	219
7. Conclusiones	220

PARTE IV (ANEXOS)	227
<i>D-Anexos</i>	
<i>D. 1- Páginas web de los artistas entrevistados</i>	228
<i>D.2- Currículums de los artistas entrevistados</i>	229
<i>D.3- Cuestionario utilizado en las entrevistas a los artistas</i>	279
<i>D.4- Entrevistas a artistas plásticos (transcripciones)</i>	280
<i>D.5- Los Jardines Niram (Apuntes observados)</i>	446
<i>D.5. 1- Entrevistas a los implicados</i>	464
<i>D.6- Presupuestos de obra del local de General Ricardos</i>	503
<i>D.7- Exposiciones de Romeo Niram</i>	513
<i>D.8- El Testamento de Brancusi</i>	514
<i>E-Índice de imágenes</i>	516
<i>8. Bibliografía</i>	519

RESUMEN/SUMMARY

Introducción

El concepto de “artista” ha implicado numerosas acepciones a lo largo de la historia de la humanidad, y es que siempre han existido manifestaciones dignas de ser consideradas “artísticas”, así como “artistas” a quienes las concibieron, y empleo el término “concebir” porque implica este tanto la ideación como la ejecución, pues hoy se incluye muchas veces bajo el abrigo del concepto “artista” a quienes meramente idean conceptos o situaciones.

No obstante, si se echa la vista muy hacia atrás puede comprobarse que la labor física siempre ha estado presente en el denominado “trabajo artístico”.

Dado que desde antiguo la labor del artesano ha estado emparentada con la del artista, no extraña que incluso en los tiempos actuales muchas sean las ocasiones en que se produce un momento de intersección entre el obrero u operario y el artista, no en vano se manejan en similares o idénticas técnicas, si bien en aras de alcanzar uno u otro objetivos muy diferentes.

El artista persigue un fin estético; el obrero, funcional, pero lo que es innegable es que tanto artes como oficios han cohabitado durante largo tiempo, habiendo incluso nacido a la vez de un

Introduction

The concept of “artist” has comprised numerous meanings throughout the history of mankind, and there have always been manifestations worthy to be considered “artistic” and those who have conceived them “artists”, and I use the term “conceive” because it implies both the conception and the execution, since nowadays the term “artist” often includes those who merely devise concepts.

However, if one were to look far back, one can comprehend that physical work has always been very present in the so-called “artistic work”.

Because of the fact that since ancient times the work of the craftsman has been akin to that of the artist, there is no surprise that, even in modern time, there are many occasions in which a moment of intersection between the labourer or craftsman and the artist occurs. It is not without importance that they both make use of similar or identical techniques, although in order to achieve very different objectives.

The artist pursues an aesthetic purpose; the labourer, a functional one, but what is undeniable is that both fine arts and crafts have coexisted for a long time, and were even born at the same time, in the same birth. Therefore, craftsmanship

mismo parto. Por ello el trabajo artesanal siempre ha estado vinculado, de una u otra forma, a los dominios de las artes plásticas, impartándose, incluso, en las enseñanzas regladas nociones de tradicionales oficios de índole artesanal.

Síntesis

Son muchas las intersecciones producidas entre el trabajo artesanal —e incluso entre aquel vinculado al mundo de la construcción— y la creación artística. De hecho, artistas y albañiles han proyectado edificaciones hasta muy recientes tiempos, en los que la disciplina arquitectónica se ha consolidado, siendo la esfera desde donde se establecen las pautas técnicas y parámetros adecuados para proceder en ámbito tan delicado.

En el arte, como decimos, existe una larga tradición, un acervo al que se va añadiendo paulatinamente lo nuevo que añaden las épocas posteriores, que, a su vez, beben de dicha tradición.

El arte surgió en la noche de los tiempos vinculado a actividades de subsistencia que fueron evolucionando hacia la condición de manifestaciones artísticas cuando las comunidades fueron alcanzando mayores estadios de confort en lo relativo a la supervivencia y a

has always been linked, in one way or another, to the realm of the fine arts, to the point that notions belonging to traditional, handmade crafts have been imparted in regular courses.

Synopsis

There are many intersections that occur between artisanal work — and even between that linked to the construction world— and artistic creation. In fact, until very recent times, artists and workmen have designed buildings through which the architectural discipline has consolidated itself, this being the area where the technical guidelines and the appropriate parameters to proceed in such a sensitive area have been established from.

In art, as we have said before, there has been a long tradition, an ensemble, to which new things have been gradually added by subsequent periods, which, in turn, drink from that tradition.

Art has emerged in the night of time, linked to subsistence activities that evolved into the condition of artistic manifestations when the human communities reached higher stages of comfort regarding their survival and perpetuation.

Many historians agree that the

la perpetuación.

Son muchos los historiadores que coinciden en afirmar que la elementalidad de las manifestaciones artísticas prehistóricas no atiende a una idéntica simplicidad en su forma de asumir la creatividad, sino que son la respuesta a observar la vida desde un prisma diferente.

En la antigüedad clásica no se atribuía valor al creador de las obras de arte, las que, curiosamente, sí gozaban de gran aprecio por parte del cuerpo de ciudadanos, siendo un producto digno de veneración. Y era precisamente porque, a diferencia de otros creadores, como el poeta, el escultor, por ejemplo, convivía con la suciedad y el esfuerzo, no generando discurso intelectual.

El procedimiento era desdeñado.

En el siglo V a. C., empezó a ser el arte “matérico” en cierta manera resarcido de su descrédito. Plotino, por ejemplo, abogó por su puesta en valor y dignificación por considerar que conseguían divinizar los artistas fragmentos de realidad a través de la belleza que atesoraban sus obras.

La Edad Media relegó el legado técnico-teórico de la Antigüedad en favor de la atribución de un mayor peso a los maestros constructores, más vinculados

elemental nature of prehistoric art forms does not follow an identical elementality in their way of assuming creativity, but that these manifestations are the result of observing life from a different angle.

In classical antiquity, they didn't attribute value to the creator of the artworks, which, interestingly, were held in high esteem by the community of citizens, as products worthy of veneration. And it was precisely because, unlike other artists, for instance unlike poets, the sculptor, for example, coexisted with filth and labour, not generating an intellectual discussion.

The procedure was disdained.

In the fifth century a. C. “matter” art began to receive some compensation for its discredit. Plotinus, for example, advocated its value and dignification considering that artists could glorify fragments of reality through the beauty treasured in their works.

The Middle Ages relegated the technical and theoretical legacy of the ancients in favor of a greater recognition of the master builders, more directly related to the matter. At this time the artist had no concept of personal dignity, because all credit was granted to the builder and the artist went along whatever was established.

directamente con la materia. En este tiempo el artista no conocía el concepto de dignidad personal, pues todo el mérito le era concedido al constructor, pues dicho artista se atenía a lo pautado.

En la época renacentista por fin el artista obtuvo el respeto de los humanistas. Se empezaron a vincular las artes con los avances científicos, surgiendo, asimismo, las primeras academias de Diseño, como la de Vasari en Florencia.

En el siglo XVIII se empezaron a regularizar las pautas y disciplinas, deslindando de manera más nítida los conceptos de artista y artesano. Los primeros venían librando, de hecho, una lucha denodada para obtener el reconocimiento de un estatus diferenciado con respecto a los segundos.

En el XIX será cuando surja un aura de espiritualidad en torno al artista, centrándose este más en la expresión de su subjetividad, proceso que iría generando el caldo de cultivo que desembocaría en las llamadas vanguardias históricas, tras las cuales nada volvió a ser igual, hallándonos en la actualidad en un paradigma que no es sino la ausencia de un paradigma claro. En el arte se da una contradictoria cohabitación de tendencias, parámetros y paradigmas, siendo más un arte

During the Renaissance, the artist finally earned the respect of the humanists. They began to link the arts with scientific advances, hence the emergence of the first academies of Drawing, for instance the one of Vasari in Florence.

In the eighteenth century, the guidelines and disciplines became more regulated, introducing a sharper delimitation between the concepts of "artist" and "craftsman". The first ones had been waging, in fact, a brave struggle for the recognition of a status distinct from the latter.

In the nineteenth century, an aura of spirituality arose around the artist, who became more focused on the expression of his subjectivity, a process that would generate the breeding ground for the so-called historical vanguards. After them, nothing has ever been the same and nowadays we find ourselves in a paradigm that is nothing but the absence of any clear paradigm. In art, there is now a contradictory cohabitation of tendencies, parameters and paradigms. The prevailing art belongs more to the researchers and less to the creators. It is an art in which a certain disdain for craftsmanship and in favor of imagination proliferates.

The artist, as well as the

de investigadores el que impera que de creadores, en el que prolifera un cierto desdén hacia el oficio en favor de la imaginación.

El artista, como el obrero, se beneficia de los avances tecnológicos de cada tiempo en el desempeño de su labor, pero a diferencia del segundo emparenta también en cierto modo con el científico en lo que respecta al prurito investigador. El artista siempre suele indagar en fórmulas y procedimientos no solo poéticos, sino procedimentales.

El taller del artista es un claro ejemplo de su procedencia artesanal, ya que, salvo que pueda permitirse encargar determinados procedimientos a terceros, suele ser él mismo quien acomete las tareas, a veces penosas y duras.

Muchos son los artistas que en la actualidad, pese a la cohabitación de muchas concepciones del arte y del artista que hay perviviendo al unísono, ponen de manifiesto la filiación del arte con la artesanía incluso más rudimentaria. E incluso tiempo atrás Brancusi, célebre por su novedoso y vanguardista abstraccionismo, se retrotraía a la tradición más elemental y primitiva en aras de captar la esencia de su oficio.

Hoy muchos artistas adscritos al

craftsman, benefits from the technological advances of his time in the development of his work, but, unlike the second one, is also somewhat akin to the scientist regarding the inquisitiveness of the investigator. The artist always seems to explore not only poetic formulas, also but procedural ones.

The artist's studio is a clear example of his artisanal origin because, unless he can afford to commission certain procedures to third parties, usually it is he who undertakes the sometimes painful and hard tasks by himself.

Many artists today, despite the coexistence of different concepts of art and the artist, reveal the filiation of art with even the most rudimentary craftsmanship. And even before, Brancusi, famous for its innovative and cutting-edge abstractionism, retroceded to the most elementary and primitive tradition in order to capture the essence of its craftsmanship.

Nowadays, many artists ascribed to the use of the latest technological tools, often exert as labourers, albeit as qualified ones, in latest generation procedures related to the technology of information, for example, because times may change but what never changes is the fact that an artist has ideas or intuitions and that he constantly seeks ways and

empleo de las más tecnológicas herramientas, ejercen las veces de operario si bien de operario cualificado en dichas prácticas de última generación relativas a la informática, por ejemplo, porque cambian los tiempos pero no el hecho de que el artista tenga ideas o intuiciones y busque medios y procedimientos para materializarlas.

Conclusiones:

En cualquier caso, lo que queda claro es que siempre suele haber un momento en el que se produce la “intersección” entre el artista plástico y el obrero; tal cosa se ve con suma claridad en ejemplos como los traídos en este trabajo de Friedrich Hundertwasser y Romeo Niram, que se embarcaron en sendas tareas de índole arquitectónica, desempeñando ellos mismos tareas de albañil. También Brancusi se “interseccionó” con el cantero o el carpintero.

means to materialize them.

Conclusions

In any case, it is certain that there will always be a moment of “intersection” between the artist and the labourer; such a thing is most clearly seen in examples like those of Friedrich Hundertwasser and Romeo Niram, analyzed here, who have embarked on paths of an architectural nature, in which they themselves have carried out a mason’s tasks. Brancusi also “crossed paths” with the mason or the carpenter.

INTRODUCCIÓN: MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Me gusta sentir físicamente lo que hago: sudor, cansancio, dolor muscular; cosa que ocurre cuando se hace verdaderamente arte. De ahí que considero la escultura como un trabajo "obrero intelectual": fusión entre vivencia y técnica. Solo cuando logro reunir estos elementos se da en mi obra una verdadera revolución.

Mario Parra. Escultor

A-Objeto y antecedentes de nuestro estudio

Muchas veces me he preguntado, cuando veía trabajar a ciertos artistas, el porqué de la facilidad que muchos pintores o escultores muestran al desempeñar, circunstancialmente, labores propias de operarios especializados, frente a la impericia de otras personas también, en principio, lejanas al mundo de la construcción y de las distintas disciplinas que a ella van aparejadas.

Comentándoselo a un amigo pintor tras verlo embarcado en ciertas labores de albañilería, este se encogía de hombros. Yo le dije que creía que la facilidad con que aprendía sobre la marcha quizá se debiera al hecho de que estaba habituado a trabajar con las manos; a mezclar productos y componentes, a considerar de forma estimativa qué materiales y medidas convienen a sus obras. Él, volviéndose a encoger de hombros, dijo: "Puede ser".

Tiempo después, avanzado su proyecto, volvimos a retomar el tema y sacamos a colación los casos de Brancusi y de Hundertwasser. El primero reconstruyó su propio taller y al segundo, por ejemplo, entre otros proyectos de similar índole, le fue concedida por las autoridades municipales pertinentes la potestad para construir un edificio con viviendas sociales que hoy también hace las veces de museo.

Empapado por el mismo impulso, un pintor de razonable trayectoria con el que yo tratara sobre estos temas, me dio la oportunidad de asistir, a modo de reportero, a la realización de una ilusión personal: la conversión de un garaje en desuso en un centro cultural multiusos en una zona bastante céntrica de Madrid.

Pasados tres meses aproximadamente, mientras yo ejercía mi labor de observación, pensé en la pertinencia de un trabajo en el que quedase constatado el tránsito que se da, por parte de muchos artistas de variado perfil, desde el ámbito de las Bellas Artes hacia las arenas de lo artesanal,

de lo constructivo... en aras de edificar algo que, merced a la intención y a labor realizada por estos... podría ser considerado como obra de arte. Quién sabe. Lo que sí es cierto es que para ello en cualquier caso habrán tenido, en parte, que abdicar de su vitola de artistas; o, al contrario, quizá consigan trasladar su pericia artística y dotar de tal impronta a la penosa labor física. O, mejor, ¿no irían en esencia aparejadas ambas facetas siendo conformadoras una y otra del concepto “artista”?

Ciertamente, este tema no ha sido demasiado tratado de manera monográfica, y si se ha hecho ha sido tangencialmente, de forma parcial y atomizada. Se nos ofrece, con suma frecuencia, una imagen del mundo artístico vinculado a museos y galerías, o bien como algo relativo a la bohemia, algo despreocupado... Por otro lado, en otras ocasiones, el artista aparece manchado y fatigado en la soledad de su taller o de su estudio, moviéndose por entre un desorden y una ausencia de pulcritud consustancial a la tarea en que permanece inmerso, quizá infligiéndose durísimas rutinas de trabajo.

Creo partir de la dificultad que representa el que los artistas puedan no hallarse cómodos al ser catalogados como artistas-obreros, no en vano tal denominación puede resultarles ofensiva por suponer una merma en su consideración; comprobaré, por tanto, sus reacciones a través de la muestra de artistas a los que preveo entrevistar. Y es que, como vengo diciendo, no abundan los documentos que den testimonio de una realidad, la que es objeto de nuestra atención, que pienso que es menos escasa de lo que estos muestran.

B-Hipótesis

El artista plástico contemporáneo posee un componente obrero, artesanal, que emerge cuando, obligado por su propio método creativo, incursiona en determinados desempeños.

Quiero, por tanto, investigar en esta Tesis, a través de la revisión de la bibliografía sociológica e historiográfica y de las biografías de algunos célebres artistas, acerca de si se da cierta permeabilidad entre la dedicación a la pura creación artística y la implicación en tareas físico-funcionales en el desempeño de los creadores plásticos, sobre todo en tiempos más actuales, dadas las revoluciones acaecidas en el mundo del arte a lo largo de las últimas diez décadas.

En el trabajo que proponemos no queremos referirnos principalmente a los obreros que, por una razón u otra, hayan de frecuentar las artes plásticas¹, sino a los artistas plásticos que, en un momento dado, puedan sentirse urgidos a implicarse en tareas propias de operario y se convierten en legos albañiles o pintores de brocha gorda, en carpinteros... Por ello nuestra intención en este estudio será indagar la posible existencia de ese componente artesanal, de desempeño físico, en muchos creadores con una trayectoria amplia y consagrada en las artes plásticas.

A lo largo del presente trabajo indagaremos y teorizaremos sobre la realidad artística en sí y sobre sus relaciones con lo artesanal y con los oficios tradicionales.

En particular abarcaremos el posible tránsito de las artes plásticas a la albañilería y a otros oficios tradicionales. Analizaremos e intentaremos determinar dónde acaba el artista y empieza el obrero. Sobre si es posible el artista ajeno al desempeño físico.

Y lo que intentaremos demostrar de este modo es la importancia que han tenido, tienen y pueden tener en el futuro los distintos oficios artesanales vinculados al arte; también si es posible entender el arte pasado y presente sin ese ligamen con dichos oficios. Será además interesante saber qué aporta el arte a esos oficios que los pueda diferenciar de sus rutinas más utilitaristas.

C-Metodología

En los actuales tiempos todo muta y, arrastrado por ese torrente de unos tiempos que transcurren a velocidad vertiginosa el concepto de “artista” no se abstrae de tales circunstancias. Mas no por ello, a lo largo de la historia ha dejado de sedimentarse un prototipo paradigmático que hoy, incluso, cohabita con otros modelos emergentes: el llamado artista conceptual, el artista digital, el científico-artista... y un sinfín de nuevas figuras.

¹ A no ser que, en efecto, desempeñen una labor artística continuada y sus tentativas no sean meros lances circunstanciales.

Pero lo cierto es que, secularmente, desde muy antiguo se produjo la cohabitación, la identificación o la génesis conjunta de las artes y los oficios. De hecho, tales oficios han acabado deviniendo con el correr del tiempo en diferentes disciplinas artísticas.

Siempre se suele primar, de un tiempo a esta parte, la apreciación de la obra acabada, sin darse mayor importancia a la “cocina” de la misma, tantas veces vinculada a ámbitos y técnicas muy próximas a los más funcionales y pedestres oficios.

Se ha solido concebir al artista de éxito como persona virtuosa y creativa, y muchas veces, en efecto, lo es; pero, salvo que se lo pueda permitir — delegando determinadas tareas de penoso cariz—, los más, han de ser ellos mismos los que acometan tantas veces arduas y peliagudas tareas.

Así las cosas, ahí queda radicada la formulación del problema sobre el que en el presente trabajo vamos a tratar: la figura del artista plástico como artista-obrero accidental.

Será el nuestro un estudio cualitativo en el que esgrimiremos argumentos teóricos obtenidos tanto de la revisión teórica como de la propia experiencia empírica.

El problema aquí estudiado parte de la experiencia personal, habiendo sido la propia inercia investigadora la que me llevó a hacer nuevas incursiones en la literatura, a medida que iba afrontando el objeto de estudio con una mayor nitidez.

Por supuesto, se ha tenido en cuenta la perspectiva que sobre nuestro estudio proporciona la historia, pues aunque hay circunstancias recurrentes, cada etapa histórica cuenta con sus propios prismas y paradigmas.

Sirvan aquellas palabras de Mills de las que Miguel S. Vallés se hacía eco: “conocemos más fácilmente las grandes estructuras cuando cambian, y probablemente llegamos a conocer esos cambios únicamente cuando ensanchamos nuestra visión hasta abarcar un período histórico suficiente”².

² Vallés, Miguel S.: *Técnicas cualitativas de investigación social*, Síntesis, Madrid, 1999, p. 110.

El estudio que aquí realizamos contará con un marco teórico suficiente que nos sitúe en el significado histórico y general del problema sobre el que vamos a teorizar.

El primer bloque consistirá en la revisión teórica sobre la figura del artista desde la Antigüedad hasta el momento actual, en el que confluyen casi todas las hipótesis que barajaremos.

Enfocaremos la atención principalmente en el siglo XX y en los primeros años del XXI, pues es en la contemporaneidad donde nos interesa situar el estudio, y si hacemos tan amplio recorrido es por aportar una visión panorámica, dado que nada cuelga del vacío celeste. Si bien este recorrido será sucinto en lo que al abordaje de las épocas precedentes a la antedicha se refiere.

Junto con el conocimiento que nos aportará la bibliografía que al final se incluirá, la presente Tesis quiere contar con la información a adquirir de primera mano a través de quince entrevistas estandarizadas abiertas, esto es, supeditadas a un guión pero dándose libertad al entrevistado para hablar de otras cosas, si surgiese, *a priori* no planteadas, durante el encuentro.

Como también se apuntaba en el libro de Vallés a este respecto, previamente, la situación había sido analizada siendo elaborado el guión de entrevista que se pasó a todos los entrevistados “a partir del análisis del contenido y las hipótesis derivadas”³, buscándose obtener “las experiencias subjetivas de la gente expuesta a la situación”⁴, en este caso artistas plásticos dispuestos a compartir su experiencia personal en el terreno de las artes plásticas y ámbitos aledaños. Por ello, sus apreciaciones sobre muchos de los distintos aspectos que aquí se tratarán pueden contribuir a aportar más luz; sus valoraciones se vendrán a sumar al resto de informaciones recabadas por otras vías contribuyendo a apuntalar la fundamentación de nuestro objeto de estudio.

³ *Ibíd.*, p. 184.

⁴ *Ibíd.*

Los entrevistados, previamente a la realización de la entrevista, no conocerán el cuestionario, sino, todo lo más, el objeto de estudio de una manera general y difusa, cosa que creemos que incidirá en una mayor espontaneidad en las respuestas recabadas.

En cuanto a la tipología de los distintos documentos empleados, muchos de estos habrán sido escritos en primera persona; serán documentos a los que nos vamos a referir como “expresivos”: autobiografías, memorias, diarios, etc.; también se han empleado los escritos en tercera persona: estudios, ensayos, biografías y demás documentos de toda índole en lo que respecta a los subgéneros.

Por otra parte, en el apartado de la Tesis correspondiente a la experiencia del remozamiento de un local a la que asistí —la relativa al local de la calle General Ricardos— la técnica empleada para adquirir información fue la observación participante. De entre las posibilidades referidas en el libro de Vallés que venimos trayendo aquí, la seguida fue la del “observador-como-participante”, y es que, entre la horquilla que iría desde el “Completo Participante” hasta el “Completo Observador” estarían las tipologías del “Participante como observador” y la del que en la ocasión que nos ocupa hemos empleado⁵.

Precisamente, del susodicho apartado referido al local de General Ricardos fue de donde surgiría el proyecto de la presente Tesis, ya que en él se aborda de manera directa y vívida un ejemplo muy cercano al tema principal de nuestro estudio: cómo muchos artistas plásticos pueden verse implicados, a veces de una forma ciertamente imprevista, en las tareas más utilitarias, propias de operarios de los más laboriosos oficios, como son la albañilería, la ebanistería y, en definitiva, los distintos dominios de la artesanía.

Estuve, así las cosas, durante algunos meses acudiendo de manera irregular a la completa remodelación de un garaje en Madrid de unos seiscientos metros cuadrados ejecutada, principalmente, por dos artistas plásticos y un asesor de arte, con ayudas puntuales de distintos operarios a lo largo del tiempo.

⁵ *Ibid.*, p. 153.

Fue allí donde brotó en mí la idea de investigar sobre esa intersección que se da en la trastienda de muchos artistas, y no siempre fortuitamente, sino por existir toda una tradición de trabajo artesanal en la base de los distintos dominios de las artes plásticas.

Y considero tal indagación necesaria en estos tiempos, en los que casi siempre adquieren tribuna los trabajos una vez son acabados y expuestos.

Me pude beneficiar de la cierta cercanía que me aproximaba a los artistas que desempeñaban tan trabajosa faena, motivo por el que cabe situar mi observación entre esas “apoyadas por miembros de la situación de estudio”; tal circunstancia “adscribe a este rol el acceso a una amplia gama de información, incluso secreta y confidencial”⁶.

Además, dado que a partir de las primeras vanguardias se vivió un antes y un después en el arte y en la cultura en general, he considerado apropiado traer a esta Tesis los casos de al menos dos artistas conniventes (con) —uno de ellos— o inmediatamente posteriores —otro— (a) las vanguardias históricas; en este caso los elegidos son Constantin Brancusi y Friedrich Hundertwasser, ambos, artistas de reconocida trayectoria que incursionaron palmariamente en trabajos de la índole que venimos refiriendo: el primero remodeló por completo su taller elaborando asimismo muebles y herramientas de trabajo; el segundo vio materializarse varios proyectos arquitectónicos, participando activamente en la erección de uno de ellos. Además, ambos partían de una sólida base teórico-intelectual, por lo que sus trabajos tenían ingente poso creativo-erudito.

De este modo, y recapitulando, comenzaremos trazando un panorama general sobre las tendencias y parámetros principales en las artes desde la Antigüedad y apuntando los principales perfiles de artistas vigentes en cada momento para, posteriormente, centrarnos en dos artistas concretos más cercanos a nuestra época, analizando sus experiencias y vinculaciones con los oficios tradicionales.

⁶ *Ibíd.*

También atraeremos el caso concreto de Romeo Niram, cuya experiencia —a la cual he tenido la oportunidad de acudir con cierta frecuencia para presenciar muy directamente su evolución— de remozamiento de un local se acerca en cierta manera a las antedichas de Brancusi y Hundertwasser.

Ciertamente, entre los tres artistas sobre los que trabajaremos hay una palmaria asimetría, no en vano los dos primeros son dos gigantes que ya forman parte de la Historia del Arte; por su parte, Romeo Niram, siendo un artista contemporáneo de cierta proyección y trayectoria no dispone de las credenciales de los otros, al menos en el momento presente; no obstante, es un artista dedicado fundamentalmente a dicha actividad que me ofreció la posibilidad no solo de conocer sus parámetros artístico-creativos, sino asimismo la de acceder a una de las aventuras, muchas veces ligadas al mundo del arte, en que se suele implicar, en este caso me dio la opción de visitar *in situ* la remodelación de un antiguo garaje en la que participó muy directamente, quedando por ello emparentado con otros tantos artistas plásticos que se involucran en semejantes proyectos.

No se quiere, por tanto, equiparar, ni siquiera comparar, a los artistas aquí traídos, sino ofrecer diferentes casos y perfiles, cada uno en su nivel, dimensión y perspectiva, que nos ayuden a arrojar más luz sobre los objetos de análisis de esta tesis.

Al fin, lo que pretenderemos será comprobar si es procedente hablar en los siglos XX y XXI de la figura del artista como obrero, esto es, relacionado con los oficios tradicionales con los que históricamente ha estado emparentado el arte, así como qué aportes proporciona a la obra la interacción del artista con la materia.

Indagaremos al respecto de si la mano del artista plástico puede desarrollar las mismas funciones que la del obrero, siendo el cerebro el que las conduzca a unos u otros fines.

PARTE I: FUNDAMENTACIÓN

Todo se entrelaza: ciencia e industria, saber y aplicación. Los descubrimientos y las realizaciones prácticas que conducen a nuevas invenciones, el trabajo intelectual y el trabajo manual, la idea y los brazos. Cada descubrimiento, cada progreso, cada aumento de la riqueza de la humanidad, tiene su origen en la conjunción del trabajo manual e intelectual del pasado y del presente.

Pedro Kropotkin

*Todo lo que he hecho fuera
del flamenco ha sido para
enriquecerme yo y, luego,
incorporarlo a la tradición del
flamenco.*

Paco de Lucía

1-Revisión de algunos hitos en la relación del “artista” con los oficios artesanos a lo largo de la historia

1.1. Apuntes acerca de la relación entre el arte, el artista y la artesanía en etapas prehistóricas y en la Antigüedad

Pese a guiarnos un mero propósito aproximativo no deja de ser un vasto territorio el que ante nuestros ojos se despliega, no en vano el objeto de este epígrafe cuelga de un pasado henchido de principios estéticos, escuelas, tipologías artísticas y de un largo etcétera de referentes y referencias; por lo tanto no podemos sino circunscribirnos a un trazado que nos acerque a la medida en la que han incidido una serie de factores a lo largo de la historia sobre las principales corrientes artísticas de nuestro inmediato pasado y de la contemporaneidad.

De manera panorámica elaboraremos un marco evolutivo de las principales modalidades de artistas que coexistieron a lo largo del siglo XX y las que lo hacen en la actualidad.

Ciertamente, nada tienen que ver los conceptos sustentadores de la obra de arte en la Antigüedad, con los del Medioevo..., ni todos los anteriores con los que acompañan o sostienen lo que se produce en nuestros días, mas, bien es cierto que las épocas postreras han absorbido de alguna manera lo precedente añadiéndolo a un acervo que ha alcanzado nuestro existir actual.

Así las cosas, haremos una sucinta y panorámica revisión del artista, de lo que vino a representar este, a lo largo de la historia.

En el *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua Española se ofrecen seis acepciones para la palabra “artista”; la primera es un adjetivo: “Se dice de quién estudiaba el curso de las artes”; la segunda indica: “Persona que ejercita alguna arte bella”; la tercera: “Persona dotada de la virtud y disposición necesarias para alguna de las bellas artes”; la cuarta: “Persona que actúa profesionalmente en un espectáculo teatral, cinematográfico, circense, etc., interpretando ante el público; la quinta: “Artesano (persona que ejerce un oficio)” y la sexta: “Persona que hace algo con suma perfección”.

Nos interesará en nuestro estudio una síntesis de algunas de las acepciones precedentes, exactamente la segunda, la tercera y la quinta, pues parece lógico que quien se pretenda acreedor de tal designación cuanto menos habrá de ejercitarse en alguna disciplina de las relacionadas con las Bellas Artes. Con respecto a la tercera, apuntar que esta complementaría a la anterior aportándole un mayor matiz, dado que vendría a incluir, aunque no lo dice así exactamente, el talento. Esto es, alguien dotado para la práctica artística, virtuoso en definitiva.

También se menciona el aspecto artesanal, lo cual no parece gratuito si tenemos en cuenta que el arte en términos generales ha estado entroncado con la artesanía y con los llamados oficios del arte. Ha habido épocas en las que se ha confundido a ambos, al artesano y al artista, mas tal cuestión la iremos viendo de manera algo más pormenorizada a lo largo de las líneas que siguen.

Vicenç Furió apuntaba cómo “hoy denominamos ‘artistas’ a quienes en la época medieval, por ejemplo, se designaba con nombre de ‘pintores’, ‘maestros imagineros’ o ‘maestros picapedreros’. Por otra parte, no es necesario decir lo poco en común que hay entre los artesanos egipcios y los artistas del ‘pop art’”⁷, pero, desde luego, para llegar al arte *pop* hay que abarcar un largo recorrido.

Y en ese recorrido del que habla Furió no podemos dejar de tener en cuenta las palabras de Roger Bastide en las que afirma que “Comte vio muy bien que existe un lazo el cual liga la vida de las bellas artes a las condiciones sociales del momento”⁸, y es así por lo que hallamos determinados usos según la época de la que estemos tratando. Por ello vamos a hacer un sucinto recorrido histórico destacando algunas de las características más reseñables de cada etapa, pues para explicarnos la época actual es interesante saber cómo se han ido transformando los hábitos y paradigmas por los que ha discurrido lo que hoy conocemos como arte.

⁷ Furió, Vicenç: *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid, 2012, p. 217.

⁸ Bastide, Roger: *Arte y sociedad*, FCE, México D. F., 2006, p. 33.

1.1.1. ¿Se puede hablar de un “arte” y de un “artista” prehistóricos?

Las tribus primitivas, según constatan los más diversos restos arqueológicos, concebían numerosos objetos o plasmaciones gráficas, considerados la antesala de unas habilidades que seguirían desarrollándose en las postreras etapas históricas. Muchas son las teorías que han negado la supuesta impericia de estas tempranas civilizaciones; aseveraciones como la de E. H. Gombrich apuntarían en tal dirección: “No debemos olvidar nunca que al hablar de arte primitivo, la palabra no implica que los artistas sólo posean un conocimiento primitivo de su arte. Por el contrario, muchas tribus han desarrollado una habilidad verdaderamente asombrosa en la talla, la cestería, la preparación del cuero o, incluso, en el trabajo de los metales [...] Pero esta prueba de destreza nativa debiera prevenirnos contra la creencia de que sus obras parecen extraordinarias porque no han podido hacer nada mejor. No es su criterio de ejecución el que se aparta de los nuestros, sino sus ideas”⁹.

No obstante, es difícil demostrar la intencionalidad que impulsara al hombre prehistórico a crear aquellas obras y herramientas. Además, se ha de ser cauteloso al juzgar los vestigios prehistóricos como arte, pues tal concepto queda sujeto a unas determinadas características. En cualquier caso, se volverían artísticos por el contexto histórico en que se produjeron, mediando tantos milenios, y por atender a una necesidad espiritual de expresión. El arte rupestre, al fin, es un testimonio fehaciente de ciertas prácticas culturales diseminado por las más diversas regiones del planeta y por las más distintas orografías. Se emplearon, por ejemplo, pigmentos minerales en las obras gráficas sobre roca; en el Paleolítico Medio (de entre 35.000 y 15.000 años de antigüedad) explotaban yacimientos de sílex, empleaban huesos de mamut como herramientas...¹⁰.

Del Paleolítico Inferior (hace 12.0000 años) se conservan numerosas piezas así como manifestaciones funerarias.

⁹ Gombrich, Ernst H.: *Historia del arte*, Alianza, Madrid, 1992, p. 24.

¹⁰ Cf. Bednarik, Robert G.: “Los primeros testimonios del espíritu creador”, *El Correo de la UNESCO* (abril-1998), pp. 4-6.

En el Paleolítico Superior ya se constatan el arte rupestre y el arte mueble, expresados en trazos en las paredes de las cuevas y esculturas de bulto redondo o zoomórficas respectivamente, de lo que se deduce que poseían una capacidad psíquica de reflexión, si bien el “artista” prehistórico trataría más de evocar e invocar que de agradar, pues no habría contradicción entre la finalidad utilitaria y la estética, es más, la belleza podría incidir en la mayor efectividad de los fines buscados¹¹. Hay muchas teorías desde el siglo XIX sobre las motivaciones que incentivaron al hombre prehistórico a la realización de aquellas “obras”: chamanismo, totemismo, magia, el arte por el arte...¹², pero lo que parece irrefutable es el hecho de que se manejasen en una serie de destrezas, artísticas o meramente utilitarias o ambas cosas.

1.1.2. Prácticas artístico-artesanales en el Oriente Próximo de la Antigüedad: aprecio por la artesanía y sumisión absoluta del artesano en Mesopotamia y Egipto

En las civilizaciones de Mesopotamia y Egipto también se ha constatado la existencia de actividades artesanales. En la civilización mesopotámica existió una artesanía a pequeña escala subvencionada por las oligarquías urbanas fundamentalmente al servicio del templo o el palacio.

Destacaron como ramas principales la cerámica y la metalurgia¹³.

¹¹ Cf. en Méndez, Mario (coord.): *El arte en la Prehistoria*, UNED, Madrid, 2009, pp. 25-38.

¹² Cf. Montes Gutiérrez, Rafael: “Teorías interpretativas del arte rupestre”, *Tiempo y Sociedad*, nº 9 (2012), pp. 5-22. En este artículo se hace un repaso comentado de las principales teorías que se han ido esgrimiendo sobre el origen y motivaciones del arte rupestre. Se pueden encontrar otros trabajos interesantes a ese respecto como el de Clara Hernando Álvarez: “Más allá de la técnica: símbolo y lenguaje del arte paleolítico”, *El Futuro del Pasado*, nº 2 (2011), pp. 29-47. Y es que desde el siglo XIX, época en la que comenzó un vivo interés por el arte prehistórico, han sido muchas y diversas las perspectivas y teorías de análisis. De interesante consulta, por la visión panorámica y rigurosa que ofrece, es también el siguiente artículo: Ramos Muñoz, José, Cantalejo Duarte, Pedro; Espejo Herrerías, Mar: “El arte de los cazadores recolectores como forma de expresión de los modos de vida. Historiografía reciente y crítica a las posiciones eclécticas de la postmodernidad”, *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social*, 2 (1999), pp. 151-177.

¹³ Joaquín Sanmartín y José Miguel Serrano: *Próximo Oriente. Mesopotamia y Egipto*, Akal, Madrid, 1998, p. 115.

Será en el antiguo Egipto cuando nos encontremos ante el primer gran imperio con unos resortes de estabilidad muy bien definidos donde el artista se sustentaba en las formas ya aprendidas y, merced a que se circunscribía a una serie de convencionalismos, se ha podido interpretar de una manera muy gráfica el sistema de organización político-social de este pueblo. Y es que el estilo era algo que se había de aprender en la juventud, no quedando lugar para la originalidad y ateniéndose el artista-artesano a una serie de normas: “Las estatuas sedentes tenían que tener las manos apoyadas sobre sus rodillas; los hombres tenían que ser pintados más morenos que las mujeres; la representación de cada divinidad tenía que ser estrictamente respetada: Horus, el dios-sol, tenía que aparecer como un halcón, o con la cabeza de un halcón; Anubis, el dios de la muerte, como un chacal o con la cabeza de un chacal”¹⁴. Tres etapas principales marcaron la historia egipcia a lo largo de tres mil años: el Imperio Antiguo (2800-2052 a. C.), el Imperio Medio (hasta 1570 a. C.) y el Imperio Nuevo (hasta 715 a. C.).

Roger Bastide se refiere al arte egipcio como una actividad finalista, cuyo principal propósito era “la conservación del cuerpo humano”, así como la del griego “la glorificación de la ciudad”¹⁵. A ello cabe añadir lo que apuntaba F. H. Taylor con respecto a los parámetros acumulativos: “para el egipcio y su ‘Ka’ o alma, réplica espiritual de su yo mortal, vivir felizmente en una sociedad limitada, de intensa capitalización, con la confortable certidumbre de que el capital acumulado por la sociedad no disminuiría con el transcurso de los siglos”¹⁶. Por ello el Faraón hacía acopio de cuanto mayor y más discriminado ajuar, mas, así las cosas, no cabe entender a este como un coleccionista en el sentido moderno del término¹⁷; se trataría más bien un claro ejemplo de valoración trascendente de los objetos artístico-artesanales.

¹⁴ Taylor, F. H.: *Artistas, príncipes y mercaderes*, Luis de Caralt Ed., Barcelona, 1960, p. 39.

¹⁵ Bastide, Roger: *Op. cit.*, p. 34.

¹⁶ Taylor, F. H.: *Artistas, príncipes y mercaderes*, Luis de Caralt Ed., Barcelona, 1960, p. 18.

¹⁷ Cf. *Ibid.*

F. H. Taylor observaba como sir Leonard Woolley atrajo pruebas de que ya en Mesopotamia había existido una cierta tradición de coleccionismo: “En Uruk, la Erech de la Biblia, en Ur de Caldea y en otros lugares ha descrito las colecciones hereditarias de los reyes de Sumeria, de Babilonia y de Siria”¹⁸. Y añade el propio Taylor que, llegando “al mundo helénico de Alejandría encontramos la herencia del antiguo Egipto y de Mesopotamia, reunidos en la gran biblioteca y museo de aquella ciudad”¹⁹.

Se produce en estas civilizaciones lo que también sucedería en la Grecia y Roma clásicas: un aprecio hacia la obra que no se hace extensivo a su posibilitador.

1.1.3. La figura del artista-artesano en la antigüedad greco-latina

Desde el segundo milenio antes de Cristo la civilización desarrollada en torno al Egeo, desde sus inicios en Creta hasta el periodo helenístico, ha irradiado un influjo cultural que ha marcado intensamente al mundo occidental, legando unas bases artísticas imperecederas, las cuales en aquella época no otorgaban ninguna gloria al artista, que era concebido como artesano. Durante todos los periodos de la Grecia clásica la obra “artística” fue valorada en sí misma, al margen del prestigio de quien la creara. No hay que olvidar que Platón situaba al artista en el más bajo escalafón social. Sócrates, asimismo, renegaría del oficio de escultor por la baja estima que suscitaba en aquel tiempo al ser estimado como un oficio innoble²⁰.

Sería clara la diferencia de prestigio existente hasta el final de la Antigüedad entre el poeta y el artista plástico, proviniendo la alta estima del primero de su condición de profeta e intérprete de mitos y la ínfima consideración del segundo de su labor física y artesanal, porque es eso lo que se destacaría principalmente de él: que fuera un trabajador asalariado que, además, realizaba un trabajo duro en el que se ensuciaba y en el que había de manejar determinadas herramientas, a diferencia del poeta, que, ajeno a toda fatigosa actividad, al menos en el más perceptible sentido, se mantenía limpio y bien vestido²¹.

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cf. *Ibid.*, p. 25.

²¹ Cf. *Historia social de la literatura y el arte I*, Debate, Madrid, 1998, pp. 143-150.

Platón, en el *Fedro*, situaba al arte en el sexto nivel de conocimiento por ser este tipo de obras imitaciones de imitaciones, y es que el filósofo distinguía dos tipologías de artistas: los que producen creativamente algo —carpinteros, arquitectos y constructores de carros— y los que representaban o imitaban lo existente —pintores, escultores y poetas—, que desarrollan una imagen “de segundo orden”, pues al crear un mueble el carpintero, por ejemplo, se basa en la idea de silla; cuando un pintor la pinta no mira a la idea sino a la obra del carpintero, no pudiéndose alcanzar la verdad por no haber dejado atrás las “apariencias” y reduplicando, de este modo, lo aparente a modo de “espejismo”²².

Estas circunstancias imperaban en unas sociedades en las que las clases más probas se dedicaban básicamente a actividades como el gobierno, el deporte o la guerra.

Así las cosas, no ha de resultar extraña la paradójica situación en la que el producto artístico era objeto de una gran estima, e incluso veneración, y el procedimiento, mediante el cual era creado, merecedor del más acusado desdén. Hauser lo expresa paladinamente:

En la Atenas clásica, la posición económica y social de pintores y escultores apenas sufrió modificación alguna desde la época heroica y homérica, a pesar de la inaudita significación que las obras de la plástica tenían para la ciudad victoriosa y deseosa de exhibir orgullosamente su poder. El arte sigue siendo considerado como pura habilidad manual, y el artista, como vulgar artesano que nada tiene que ver con los valores intelectuales superiores, con la ciencia y la cultura. El artista plástico sigue estando mal pagado, carece de sede fija y lleva la vida libre de los nómadas; en la mayoría de los casos se mantiene extranjero y sin derechos en la ciudad que le da trabajo”²³

²² Hauskeller, Michael: *¿Qué es arte?*, Diálogo, Valencia, 2008, p. 11.

²³ *Ibíd.*, p. 146.

Es importante anotar que los griegos carecían del concepto “creatividad”, siendo empleado en su lugar el de “*poiein*” (hacer), de cuya designación estaban desterrados los pintores, escultores... porque estos no “hacían”, sino que imitaban, reproducían lo que hay en la naturaleza no ejecutando nada nuevo. El arte, por tanto, era entendido como la ejecución de un oficio ateniéndose a unas reglas. El poeta, por ejemplo, sí era considerado un descubridor²⁴.

La consideración del artesano fue bastante favorable no obstante con los tiranos de la época arcaica, porque al emprender estos grandes obras con fines político-propagandísticos, requerían de muchas piezas artísticas —como los *kouroi* y las *korai*—, pero al caer la tiranía ateniense en el 510 a. C. perdieron los privilegios adquiridos, lo que no obsta para que alguno, como Fidias, gozase del favor de la aristocracia, que visitaba su taller para hacerle importantes encargos²⁵. Otros, como Policeto o Euforion, gozaron de cierto reconocimiento en su calidad de artesanos, pero no era lo común. En los poemas homéricos son vistos los artesanos como gentes extrañas, una especie de vagabundos:

En los poemas homéricos, los *demiourgoi* iban de un *oikos* a otro ofreciendo sus servicios por una retribución. Eran extraños a la comunidad. Una parte del trabajo artesanal se realizaba dentro del *oikos*. Algunos oficios fueron pronto trabajos especializados, como los metalúrgicos, los ceramistas, los curtidores, los constructores navales, los canteros, los escultores y los bronceístas²⁶.

En el periodo helenístico se producirían algunos cambios en la situación del artista-artesano. Durante el Imperio de Alejandro Magno se empezará a originar una cierta emancipación del artista con respecto a la artesanía, siendo, además, avalado por determinadas doctrinas filosóficas, como la de Plotino, que “ve en lo bello un rasgo esencial de lo divino” y mantiene que “sólo mediante la belleza y las formas del arte recobran los fragmentos de la realidad aquella totalidad que han perdido como consecuencia de su alejamiento de la divinidad”²⁷.

²⁴ Tatarkiewicz, Wladyslaw: “Creación: historia del concepto”, *Criterios*, nº 30 (julio-diciembre 1993), p. 238.

²⁵ Cf. Blázquez, J. M^a: “La situación de los artistas y artesanos en Grecia y Roma”, *Historia, religión y arte* (2003), pp. 714-715.

²⁶ *Ibíd.*, p. 717.

²⁷ Hauser, Arnold: *Op. cit.*, p. 147.

La conquista romana, en el 212 a. C., conllevó un gran expolio artístico; se trasladó incluso a artesanos griegos a Roma, cosa que no supondría una mayor estima del artista, como ponía de manifiesto Séneca cuando recalcó el hecho de que se adorase a los ídolos despreciándose a quienes los creaban. Y es que “en general, los artistas eran considerados como simples trabajadores o artesanos”²⁸, tanto en tiempos de la República como durante el Imperio.

1.2. La concepción artesanal del artista a lo largo de la Edad Media

1.2.1. Marco histórico

Con el desmoronamiento del Imperio Romano sobrevino la larga etapa intermedia que va desde la antigüedad greco-latina hasta el Renacimiento. Durante los diez siglos que duró la Edad Media serían los pueblos germanos los que asimilaran parte del legado precedente en la Europa occidental²⁹.

El siglo V atraerá consigo además, en términos generales, un sistema orgánicamente cautivo: el feudalismo, en el que las relaciones de producción eran eminentemente agrícolas, siendo, asimismo, prácticamente inexistentes las transacciones comerciales, dado que la vida transcurría en pequeños núcleos de población muy aislados entre sí. Además, el campesinado, profundamente arraigado a la tierra, se veía sometido a frecuentes imposiciones por parte del correspondiente señor de las tierras —civil o religioso— en un sistema muy vertical en el que el rey, primero entre sus pares, lo era por gracia divina³⁰.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Para disfrutar de un pormenorizado trabajo sobre las invasiones germanas y sobre la historia, cultura y tradiciones de estos pueblos cf.: Haller, Johannes: *La entrada de los germanos en la historia*, Uteha, México, 1960.

³⁰ Cf. Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala: *Historia social de la Literatura española*, Castalia, Madrid, 1979, p. 45.

Dicha forma de organización socio-política influiría en la manera de concebir el arte. Las antiguas doctrinas fueron sistematizadas en la Edad Media por la escolástica. Así, Santo Tomás atribuirá a la belleza la lógica de la perfección, entendida como la forma más precisa de representar un objeto, al margen de que este sea bello o no³¹.

Al estar en la Edad Media el arte subordinado a la religión, representaba más un oficio en el que el artista no era sino un instrumento mediador de la revelación divina, de hecho sería anónimo hasta el siglo XV, cuando, con Italia a la vanguardia, se liberó en cierto modo del tutelaje religioso. Ya durante el siglo XIV se sucedieron numerosas oleadas de insurrecciones campesinas que, junto con otras circunstancias, como la peste negra, llevaron a gran parte de los trabajadores del campo hacia núcleos urbanos, factor que coincidió con el comienzo de una economía monetaria cada vez más pujante³².

1.2.2. El estatus del artista y la progresiva consolidación del artesano-constructor

En vez del término “tejné” —usado por los griegos—, en la Roma clásica y en el periodo medieval se emplearía el vocablo “ars” con idéntica significación, sirviendo para referirse al arte del artesano, del arquitecto, del orador, etcétera. Se trataba, sin duda, de un concepto más abarcador. El esfuerzo físico determinaba la pertenencia de uno u otro oficio al campo de las Bellas Artes. El mayor esfuerzo corporal incidía en su desvalorización al respecto que venimos apuntando. Por ejemplo, la pintura y la escultura eran considerados oficios utilitarios, a diferencia de la retórica, la lógica, la geometría o la astronomía. De igual modo, en la Edad Media los ejercientes de profesiones como la albañilería, la cantería, la escultura o la arquitectura eran designados con sendos términos hiperónimos: “operarius” o “artifex”³³.

A los artesanos que se dedicaban a tareas de construcción —a la “armatura”, que incluía la actividad constructiva, o “architectonica”— también se los conocía como “caementari” o “latomi”. Estos dos términos se empleaban indistintamente cuando de aludir al albañil, al escultor, al cantero o al arquitecto se trataba³⁴.

³¹ Altieri Megale, Angelo: “Filosofía y Arte”, *Dialéctica*, nº 10 (julio de 1981), p. 52.

³² Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala: *Op. cit.*, pp. 81-82. Cf. también: Menjot, Denis: “El mundo del artesanado y la industria en las ciudades de Europa occidental durante la Edad Media (siglos XII-XV)”, *Catharum*, nº 11 (2011) pp. 5-18.

³³ Gómez Novoa, M.: “Fórmulas artísticas y sus variaciones en el tiempo”, *AXADE II* (1995), p.54.

³⁴ Cf. Mariño, Beatriz: “La imagen del arquitecto en la Edad Media: historia de un ascenso”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t. 13 (2000), p. 13

Spiro Kostof nos ilustra al respecto de cómo en la Edad Media se desvaneció la denominación de arquitecto, consolidada en la Roma clásica con Vitruvio, pasándose ahora a identificar dicha figura con la del maestro constructor. Si Vitruvio ponía en valor los aspectos técnico-teóricos, en la época medieval el constructor procedía del contacto con la materia: la cantería, la carpintería y de otras disciplinas relacionadas con la construcción. Además, se solía implicar de manera directa con el resto de la cuadrilla en el proceso constructivo. Aunque estos extremos no eran óbice para que se siguiese recurriendo al célebre tratado vitruviano³⁵.

Mucho se ha escrito sobre la importancia de los monasterios en la Edad Media como preservadores del legado de la Antigüedad y es que, si atendemos a las aclaraciones de Arnold Hauser³⁶, eran numerosas las actividades de todo signo que se desarrollaban en estos entornos, en los que se desplegaba un sistema económico autárquico, de autoabastecimiento.

En los inicios eran los monjes quienes llevaban a cabo la mayoría de tareas —físicas e intelectuales—, lo que derivaría en la conformación de talleres con una metodología de trabajo reglada y una cierta división del trabajo. Siendo también la vía mediante la que muchos aristócratas accedieron al contacto con ciertos utensilios propios de las artes plásticas, y ello pese al descrédito que pesaba sobre el trabajo manual.

Asimismo, numerosos trabajadores laicos pasaron a trabajar bajo la tutela de los monjes en los recintos monacales, lo que fue liberando a estos, que ascendieron al papel de promotores y supervisores en unos talleres que ya no eran simplemente centros de producción, sino también lugares en los que se experimentaba con nuevas tecnologías.

³⁵ Kostof, Spiro: "El arquitecto en la Edad Media, en Oriente y Occidente", en Kostof, Spiro (coord.): *El arquitecto: historia de una profesión*, Cátedra, Madrid, 1984, p 66.

³⁶ Cf. Hauser, Arnold: *Op. cit.*, pp. 205-213.

Si bien cabe no dejar de apuntar que el artista en este tiempo, a diferencia de la Antigüedad y del Renacimiento, está marcado por la inexistencia del concepto de originalidad personal, ateniéndose más a una serie de procedimientos generales.

Lo que sí obtendría el “arquitecto” medieval sería un mayor reconocimiento social. A ello contribuiría la consagración, ya en el siglo XIII, de “las asociaciones de obreros de la construcción conocidas como franc-masones (franc = privilegio y maçon = constructor), estas corporaciones tenían por objeto principal el monopolio de los procedimientos constructivos y su difusión por todas partes pero también otros de fraternidad y beneficencia”³⁷. Mas, anteriormente a la consagración de tales organizaciones, los arquitectos implicados en la construcción de las iglesias románicas habían de estar avalados por un cierto magisterio, obtenido, bien en los monasterios o, en caso de ser seculares, que, al fin, lo eran los más, se trataba de miembros de las logias que ascendían en dicha organización portando consigo los conocimientos secretos de geometría y demás técnicas vinculadas con los materiales de construcción³⁸.

El arquitecto medieval se hacía acompañar por un equipo engrosado por distintos artesanos a su cargo: “Había un maestro cantero y un maestro tallador, un maestro escultor y un maestro albañil, un maestro carpintero y un maestro vidriero, cada uno con su taller y sus propios aprendices y ayudantes”³⁹. Los dominios de todos estos participantes eran integrados en la responsabilidad última del arquitecto medieval, el cual contaba con la misma formación que el escultor y el albañil, pues los tres habían de “dominar el trabajo con la piedra, desde la extracción de los bloques de roca y su cortadura o tallado, hasta la habilidad especializada para cubrir molduras, capiteles y figura escultóricas, etapa en la que uno merecía ser llamado francmasón”⁴⁰.

³⁷ Sanz Bueno, G.: “Las marcas lapidarias de los canteros de la iglesia románica de Santa María de la Varga, de Uceda (Guadalajara)”, *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, nº. 10 (1983), p. 409.

³⁸ Cf. Kostof, Spiro: *Op. cit.*, p. 79.

³⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 95.

También adquirirían boga los gremios, que se diferenciaban de las logias principalmente en que los primeros eran una asociación libre de empresarios independientes con fines de imponer un monopolio y las segundas organizaciones laborales con un sistema organizativo jerárquico. María Dolores Barral, en su estudio sobre el arte bajomedieval gallego, hace hincapié en la consideración del artista como artesano por dos causas principales: la relación “del cliente con respecto al profesional” y la inexistencia aún de la valoración de tal trabajo como una actividad creativa⁴¹.

En el caso santiagués los trabajadores de la catedral aparecen comprendidos en dos expresiones un tanto difusas: “*oficiales de la obra*” y “*Colegio de artistas de la Catedral*”⁴². Y es que en tales agrupaciones eran incluidos un número variopinto de trabajadores: “albañiles, canteros —[...] tallistas y escultores—, carpinteros, herreros, pintores, vidrieros, plateros, esmaltadores o ballesteros”⁴³, lo que pone de manifiesto la imbricación de unos oficios con otros, y de todos con la destreza artística en su dimensión artesanal, eso sí.

En este contexto hay que contar con que no se ha desarrollado aún la figura del artista independiente: “el taller del artista está todavía organizado como cualquier otra industria artesana, y el artista no se siente humillado en lo más mínimo por el hecho de pertenecer al mismo gremio que el guarnicionero; pero el maestro independiente de la baja Edad Media, abandonado a sí mismo y único responsable de toda su obra, preludia ya al moderno artista libre”⁴⁴. Se irá prefigurando esta especificidad artística, si bien de forma paulatina, pues la logia va ofertando al artista un taller aparte para que trabaje, toda vez que permanecía muy vinculado al lugar para el que realizaba su trabajo: la iglesia, fundamentalmente: “La decoración pictórica de las iglesias se compone exclusivamente de pinturas murales, que, naturalmente,

⁴¹ Barral Rivadulla, M^a Dolores: “Menestrales, mentalidades y su reflejo en el arte bajomedieval gallego”, *SEMATA*, Vol. 12 (2000), p. 391.

⁴² *Ibíd.*

⁴³ *Ibíd.*, p. 392.

⁴⁴ Hauser, Arnold: *Op. cit.*, pp. 296-297.

no pueden ejecutarse más que en el propio lugar. Pero también el adorno plástico del edificio nace sobre el andamio". Cosa que empieza a cambiar, llegando, en ocasiones, el artista a no ver ni las iglesias para las que elaboran una u otra obra⁴⁵. La propia M^a Dolores Barral refiere el hecho de que a finales de la Edad Media el menestral, en muchos casos, se erige en promotor de una u otra obra, existiendo una idea previa a su realización⁴⁶. Esto constata una evolución si tenemos en cuenta que durante la Alta Edad Media eran los promotores los que adquirían posteridad, usurpando la gloria a los efectivos ejecutores de las obras en cuestión. Pero si nos atenemos a los episodios, de gran narratividad, como imponía la época, de muchas pinturas de la Baja Edad Media, podremos observar, como lo hace Marta Poza Yagüe, algunos "casos en los que el artista es sujeto de figuración" y donde se le reconoce por las herramientas que porta. "El pintor o el orfebre no se presentan descontextualizados, sino dentro del taller, en ocasiones en compañía de sus ayudantes, y mostrando espacios con anaqueles en los que se ven los frascos de pigmentos o balanzas para pesar los metales preciosos"⁴⁷.

Prueba de que desde el siglo XII la figura del arquitecto se fue afirmando con respecto al resto de artesanos participantes en las grandes obras constructivas la ofrece el que ya en el siglo XIII hubiese de manejar conocimientos de mecánica, ingeniería, geometría, carpintería, diseño de ornamentos, etc. distanciándose asimismo de las más arduas tareas de albañilería⁴⁸.

1.3. La paulatina escisión entre el artista y el artesano a lo largo del periodo que va del Renacimiento a la Ilustración

Esta nueva etapa comportaría la materialización de una transición desde un modelo social cerrado de manera orgánica a otro abierto y competitivo en el que se asentará el modelo de Estado moderno. Las ciudades crecieron y comenzaron a adquirir pujanza las relaciones comerciales. También se irán rompiendo las relaciones feudales; el sistema gremial lentamente irá empezando a ceder paso a la figura del trabajador independiente.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 297.

⁴⁶ Barral Rivadulla, M^a Dolores: *Op. cit.*, p. 987.

⁴⁷ Poza Yagüe, Marta: "El artista románico (canteros y otros oficios artísticos)", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. I, Nº 2 (2009), p. 15.

⁴⁸ Cf. Mariño, Beatriz: *Op. cit.*, pp. 19-25.

A diferencia de lo que sucediera en la Edad Media, en la que se pensaba que la obra estaba inspirada por la divinidad, en el Renacimiento es el artista mismo quien ocupa el centro, siendo considerado un dios creador que ayuda en la elevación de la humanidad. Se redescubrirá la cultura clásica y se empezará a desarrollar un sistema de pensamiento más racionalista; menos dogmático.

Ejemplo paradigmático de los nuevos tiempos fue Italia, compendio de pequeñas repúblicas urbanas donde se empezaron a fraguar importantes cambios.

El artista-artesano aún seguirá sometido a la rémora de la disciplina gremial, recibiendo formación eminentemente práctica. La mayor parte procedía de la orfebrería: Numerosos escultores seguían vinculados a asociaciones de canteros o tallistas, igual que sus antecesores en la Edad Media. Aún imperaba la tradición comunal precedente en el ejercicio de las labores artístico-artesanales; de hecho, el afán por llevar a cabo todo el proceso de elaboración de un proyecto tuvo a Miguel Ángel como pionero, lo cual implicaba un enorme rasgo de modernidad⁴⁹.

La atmósfera que dominaba el *Quattrocento* quedaba evidenciada cuando los talleres de índole más artística se implicaban simultáneamente en la elaboración de encargos de carácter artesanal: armas, dibujos para tapices, elementos decorativos, etcétera⁵⁰. Así, se puede afirmar que los artistas del primer Renacimiento empezarán a ocupar similar categoría social que los artesanos peñoburgueses.

Influiría mucho en la independencia del artista su trabajo en las distintas Cortes, pues la errante vida que los llevaba de una ciudad a otra, a su vez, conllevaba la exención de acatar “las prescripciones gremiales, que están pensadas para las relaciones locales y sólo pueden cumplirse dentro de los límites de la localidad”⁵¹.

⁴⁹ Cf. Hauser, Arnold: *Op. cit.*, pp. 369-370.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 371.

⁵¹ *Ibid.*, p. 375.

Junto a esta nueva deriva más autónoma del artista, otro factor que contribuiría grandemente al prestigio del mismo en este tiempo sería el otorgamiento de su beneplácito por parte de los humanistas, matiz nada baladí, ya que los equiparaban en prestigio a los poetas, por lo que “les reforzaron en su posición realzada por la coyuntura del mercado del arte, y les pusieron en la mano armas con las que podían hacer valer sus pretensiones frente a los gremios”⁵². Además, así se ganaban el favor de la aristocracia y contaban en muchos casos con la asesoría de unos consejeros en posesión de enjundioso saber⁵³.

Muchos artistas se empezaron a diferenciar de la masa de artesanos a través del interés en cuestiones técnico-especulativas, poniendo en muchos casos la pericia técnica al servicio de mayores cotas de indagación científica. En tal tesitura se entiende la aparición de “artistas-burgueses” eruditos; muchos de ellos ya procedían de las clases medias siendo la vocación la que los acercaba a la práctica artística. Masaccio, Ghiberti y Donatello son ejemplo de este nuevo tipo de artista que se va fraguando⁵⁴.

Dadas las novedosas circunstancias, no extraña que las nuevas generaciones de artistas pasaran ya por la escuela y no por el taller, ganando terreno el conocimiento teórico. De hecho, en el *Quattrocento* los maestros impartían en los talleres conocimientos de geometría, perspectiva o anatomía. Pero quien marcará un hito en la concepción científica del arte, será Leon Battista Alberti. “Es el primero en expresar la idea de que las matemáticas son el cuerpo común del arte y de la ciencia, ya que tanto la doctrina de las proporciones como la teoría de la perspectiva son disciplinas matemáticas”⁵⁵.

También se descubre en este tiempo el concepto de genio; esto es, se entiende “que la obra de arte es creación de la personalidad autónoma, y que esta personalidad está por encima de la tradición, la doctrina y las reglas, e incluso de la obra misma”⁵⁶.

⁵² *Ibid.*, p. 377.

⁵³ *Ibid.*, p. 378.

⁵⁴ Cf. Anka, Frederick: *El mundo florentino y su ambiente social*, Alianza, Madrid, 1989, pp. 291-292.

⁵⁵ Hauser, Arnold: *Op. cit.*, p. 380.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 385.

Asimismo, hay una dimensión del artista renacentista a la que tampoco puede dejar de aludirse: la de arquitecto, en un tiempo en el que no existía aún dicha profesión en el sentido actual. A diferencia de lo que ocurría con el pintor o el escultor, no había una profesión dentro de los oficios en la que encuadrar a quien proyectaba y concebía edificios. El caso de Brunelleschi resulta muy aclarador a este respecto: “desde el principio, mostró gran interés por el dibujo y la pintura, y su padre, al reconocer su talento, le permitió educarse para ser orfebre. Esta formación inicial fue experimentada por muchos artistas de la época porque comprendía los conocimientos básicos necesarios en todas la artes”⁵⁷.

Dado que la mayor parte de los artistas renacentistas italianos provenían del mundo de las artes plásticas o del humanismo —como era el caso de Alberti—, cuando se encontraban ante algún problema técnico sobre el terreno recurrían a la ayuda de personas experimentadas en la práctica constructiva, como eran los albañiles o los ebanistas⁵⁸.

Los artistas implicados en labores constructivas empezaron a ser un compendio de arquitecto e ingeniero; Leonardo Da Vinci fue de hecho, antes que pintor, el equivalente en aquella época a un ingeniero: un creador de ingenios, utensilios y construcciones de carácter funcional⁵⁹. En el XVI español encontramos a figuras que aunaban trabajos ubicables tanto en lo arquitectónico como en el ámbito de la ingeniería como Juan Bautista de Toledo⁶⁰.

Durante el siglo XVI se irá produciendo una paulatina autonomía del artista con respecto a los gremios. Los factores que venimos apuntando propiciaron el nacimiento de las primeras academias, como la Accademia del Disegno, creada por Vasari en Florencia en 1563. De gran importancia sería también la Accademia di San Lucca, en Roma, a la postre un modelo a seguir por academias europeas de los siglos siguientes⁶¹.

⁵⁷ Ettlinger, Leopold D.: “La aparición del arquitecto italiano durante el siglo XV”, en Kostof, Spiro (coord.): *Op. cit.*, p. 106.

⁵⁸ Cf. *Ibid.*

⁵⁹ Alicia Cámara Muñoz: “La profesión de ingeniero: los ingenieros del rey”, cf. en Silva Suárez (ed.): *Técnica e ingeniería en España I. El Renacimiento*, Real Academia de Ingeniería, Madrid, 2004, p. 126.

⁶⁰ Cf. *Ibid.*, p. 128.

⁶¹ Cf. Furió, Vicenç: *Op. cit.*, p. 223.

A la altura del año 1600 se constataba ya un cambio importante de mentalidad suscitado por los muchos acontecimientos sociopolíticos acaecidos en Europa: agudización de las tensiones religiosas, guerras como la de los Treinta años, la afirmación del absolutismo monárquico, etc. acabarían incidiendo en la creación artística. El Renacimiento ya no alcanzaba a expresar los conflictos y contradicciones de la nueva época. También se fueron produciendo cambios en la figura del artista, que durante este siglo libraría denodadas luchas por obtener la consideración de trabajador liberal, bogando por resarcirse definitivamente del artesanal marchamo.

Francis Haskell en un riguroso trabajo⁶² aborda los principales sistemas de patronazgo artístico que tuvieron lugar en el siglo XVII. En lo tocante a Italia anota el papel preponderante de los papas y de toda la corte que de ellos dependía. Y marca como *impasse* el año 1623 en el que accede al cargo de Sumo Pontífice Urbano VIII, que daría comienzo a una etapa de intenso mecenazgo. Roma, ya una ciudad harto cosmopolita, se convirtió en un símbolo de la evolución de las artes plásticas hacia un mayor estadio de consagración como profesión emancipada de los oficios mecánicos. Y es que la demanda de este tipo de productos era enorme. Muchos nobles se implicaban en diversas edificaciones, también proliferaron las órdenes al abrigo de la contrarreforma que requerían, como es lógico, de sede⁶³.

En este contexto se daba un arco muy variado de escalafones artísticos: por un lado se podía encontrar el artista al que el patrono alojaba en su palacio pagándole por la exclusividad de sus servicios un sueldo fijo mensual, así como los emolumentos correspondientes por las obras producidas; por otro, en el otro extremo, estaba el artista que exponía sus obras en una búsqueda de compradores, sujeto al albur del azar. Indudablemente, el primero de los modelos otorgaba una gran seguridad al artista que llegaba a Roma en busca de fortuna. Este artista tenía los encargos tasados en lo que se refería a lugar de ubicación de la obra, tamaño y tema de la misma⁶⁴. Dependiendo del temperamento del artista en cuestión, la sujeción a las directrices era más o menos intensa.

⁶² *Patronos y Pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Cátedra, Madrid, 1984.

⁶³ Cf. *Ibid.*, pp. 21-24.

⁶⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 24-26.

Con el costo del material corría bien el artista, bien el cliente, según el caso, mas este segundo pagaba el andamiaje para la elaboración de frescos y, si se requería desplazamiento, también las dietas de comida y alojamiento⁶⁵. Por otro lado, estaba, merced a la ingente afluencia a Roma de pintores, el artista bohemio que en muchos casos empleaba sus cuadros inacabados como cebo para captar posibles clientes.

En tan propicio marco no extraña que la asociación profesional de artistas, la Academia de San Lucas, pujase por discriminar entre artistas y artesanos mecánicos: “Los papas eran pródigos en gestos grandilocuentes: ‘La pintura es una profesión de la mayor nobleza, muy distinta de las artesanías mecánicas’, reconocía el secretario de la Cámara Apostólica en 1601, y en 1605 Pablo V concedió a la Academia el derecho anual, en la festividad de San Lucas, de liberar a un condenado a muerte”⁶⁶. Además se llevó el monopolio de todos los encargos públicos. Mas es de reseñar que en un principio también pertenecieron a ella, por ejemplo, los doradores; posteriormente se haría más rígida esta institución en sus modos de proceder.

Todo contribuiría a una mayor consideración y estima intelectual para el artista y, por ende, para el arte: “El éxito de todas estas tentativas de hacer de la pintura una profesión respetable puede verse en la falta de oposición por parte de los padres a que sus hijos se dedicaran al arte”⁶⁷.

Paulatinamente se fue imponiendo la estética barroca, deudora de un estilo eminentemente distorsionador, hecho en el que contrastaba con el último clasicismo renacentista precedente.

Se adentraba el estilo barroco en un juego de perspectivas y de descubrimientos técnicos que redundaban en la consecución de una gran exuberancia plástica en términos generales.

⁶⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 28-32.

⁶⁶ Cf. *Ibid.*, p. 34.

⁶⁷ Cf. *Ibid.*, p. 37.

Valbuena Briones se refería a cómo desde la Ilustración se empleó el término “barroco” para aludir a “un arte sin clasicismo”⁶⁸. Dicha tendencia vino a ser “una revolución de formas y de ideas, y no una mera secuencia del período anterior” en la que la tradición clásica era admirada si bien “no bastó para satisfacer el ansia de nuevas soluciones”⁶⁹, de hecho carecía de un eje vertebrador que armonizara los elementos secundarios⁷⁰, mostrándose, al cabo, “como un poderoso esfuerzo por ir más allá de los límites ordinarios”⁷¹.

Los apuntes anteriores no hacen otra cosa que advertirnos de que solo a través de una mayor autoconciencia artística se podía el creador adentrar en tantas nuevas fórmulas experimentales. Muchos artistas en este periodo, conscientes de su nivel competencial, pedirían ser resarcidos de la vileza que les suponía la catalogación como artesanos, pues seguían vinculados en muchos casos gremialmente a profesiones de cariz artesano.

Históricamente, estamos en los años en los que Francia releva a España como principal potencia europea. El reinado de Luis XIV supondría una reestructuración del Estado que sería la base de la modernización de muchas otras instituciones, consiguiendo poner de parte del absolutismo a los intelectuales y artistas.

A diferencia de la mayor parte de las naciones europeas, que seguirían el barroco italiano, Francia en su manera de concebir el arte asumirá algunos aspectos barrocos, pero “no se conforman con imitar lo italiano, ni por supuesto dar entrada a los excesos novedosos del Barroco, sino que asentándose en las bases del clasicismo le estudian en profundidad, señalan las deficiencias de medición, aplican la sabiduría de la perspectiva y las técnicas”⁷².

⁶⁸ Valbuena Briones, A: “El Barroco, arte hispánico”, *BICC*, XV (1960), p. 237.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 239.

⁷⁰ Cf. *Ibid.*, p. 242.

⁷¹ *Ibid.*, p. 245.

⁷² Viñuales González, Jesús Miguel: *Historia del Arte Moderno III*, UNED, 2006, Madrid, p. 102.

En lo referido a España, al respecto de la situación del artista, cabe ante todo atraer las palabras del profesor Viñuales cuando escribe que en “el XVII las clases altas y la burguesía tenían a menos el trabajo manual, agrícola o industrial, hasta el punto de investigar la vida laboral de las personas que querían acceder a puestos de importancia incompatibles con la mayoría de los trabajos ‘vergonzantes’, que eran casi todos”⁷³. Imperaba una moral señorial-teocrática en la Europa del Antiguo Régimen que vinculaba honor a linaje, y este a su vez era hereditario. El género picaresco ponía de manifiesto la avocación al deshonor de los no linajudos⁷⁴. Al pintor Velázquez no le sería fácil conseguir el hábito de Santiago por no provenir de familia ilustre.

A lo anterior se sumaba en España un estado de decaimiento económico que hizo que apenas se edificase, perteneciendo la mayor parte de actividades a las labores auxiliares de ampliación y decoración de edificios ya erigidos. Si bien es cierto que proliferaron los imagineros; estos habían de emplear la madera por ser menos costosa que el mármol o el bronce⁷⁵. Asimismo, los escultores adquirían su formación en talleres gremiales junto a entalladores, doradores, pintores, estofadores, vestidos, etcétera. “Todos ellos, incluidos los escultores, estaban considerados como artesanos, y costó aún tiempo en conseguir alguna consideración social o beneficios económicos como el impago de impuestos por sus obras”⁷⁶. Furió, también señala la diferencia de unos países con otros, poniendo el ejemplo, en lo tocante a España, de que a los pintores “citados junto con los picapedreros y los taberneros, [...] la Hacienda Real les exigía el pago de un impuesto”⁷⁷. Una larga lucha fue la que libraron en nuestro país los pintores para ser resarcidos de aquella gabela, pues aducían la nobleza de su trabajo frente a la mecanicidad de otros. El propio Furió se refiere a la victoria que obtuvieron los pintores a través de la sentencia favorable que obtuvo el pintor Vicente Carducho contra el fiscal del Consejo de Hacienda, consiguiendo la exención a estos artistas del pago de la “alcabala”. Aunque, aun así las cosas, serían tan solo unos veinticinco los pintores que alcanzaron una cierta relevancia social en el XVII español⁷⁸.

⁷³ *Ibid.*, p. 161.

⁷⁴ Cf. Molho, Mauricio: *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Crítica, Barcelona, 1977, pp. 89-104.

⁷⁵ Cf. Viñuales González, Jesús Miguel: *Op. cit.*, p. 180.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁷⁷ Furió, Vicenç: *Op. cit.*, p. 226.

⁷⁸ Cf. *Ibid.*

Un magnífico trabajo monográfico sobre esta cuestión lo realizó Julián Gállego; en él lleva a cabo una minuciosa revisión de las leyes y tratados relativos a las demandas de los pintores de esta época en pos de su consideración como artistas liberales. Nos hace ver cómo los tratadistas italianos buscaban demostrar “la nobleza de la pintura” y los españoles, además, la equiparación del pintor con el caballero, exento este último del pago de tributos así como de la realización de trabajos manuales y labores o transacciones mercantiles⁷⁹. Por ejemplo en *Trattato della nobilità della pittura*, de Romano Alberti, este, entre otros argumentos, aducía el hecho de que en otras nobles profesiones, como la medicina o la abogacía, se cobraba sin que los ejercentes fueran acusados de realizar oficios mecánicos y carentes de nobleza⁸⁰.

Tamaño floración de tratados serviría no poco a la causa de la reivindicación de los pintores como artistas liberales.

Pero lo que no se puede dejar tampoco de tener en consideración es la dimensión artesana del pintor, constatable en su propia formación:

El joven pintor entra de aprendiz en el taller de un maestro, en virtud de un contrato de aprendizaje firmado por este y por el padre o tutor del muchacho. Los aprendices suelen entrar muy jóvenes en esos talleres. [...] El aprendiz de pintor no se diferencia gran cosa de los aprendices de cualquier profesión mecánica y servil. El aprendiz se obliga (o su representante por él) tanto a las tareas de lo más mecánico de moler colores, calentar colas, preparar lienzos, clavar bastidores, etc. que lleva consigo la profesión⁸¹.

⁷⁹ Cf. Gállego, Julián: *El pintor, de artesano a artista*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1995, pp. 31-32.

⁸⁰ Cf. *Ibid.*, pp. 41-42.

⁸¹ *Ibid.*, p. 84. Otro interesante trabajo a este respecto es el de Rocío Bruquetas Galán: “Los gremios, las ordenanzas, los obradores”, cf. en: *La pintura sobre tabla. Siglos XV, XVI, XVII*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2010, pp. 20-31.

En la España del XVII el taller “es el crisol del arte”⁸², pues es donde se forman los artistas que, además, viven y trabajan en él. “El taller y la vivienda constituyen una misma unidad, sobre todo en artistas modestos”⁸³. Según la disciplina de que se tratara los talleres podían contar con unas u otras características: luminosos interesaban a los pintores; de planta baja, a los escultores⁸⁴.

En este tiempo el taller en España acostumbra a ser un entorno colectivo, siendo asimismo escasos los artistas que trabajaban aislados. Por lo general, el maestro del taller contaba con elenco de asistentes, matiz que era de dominio público, por lo que el cliente solía exigir que fuese cometido del maestro la elaboración de partes concretas de la obra, cara y manos, por ejemplo⁸⁵. Y ese es otro punto a destacar, la burocracia que implicaba la contratación de un encargo de índole artística, pudiéndose hablar, de alguna manera, de negocio artístico. También existían concursos públicos. Era condición *sine qua non* para poder contratar que el artista hubiera pasado el examen correspondiente y tuviese taller: “el artista procura contratar ampliamente, para gozar de crédito y trabajo. Surge en seguida la colaboración, que puede ser encubierta o autorizada. Tal es el caso de los retablos que suponen arquitectura y escultura. Con una gran frecuencia son contratados por un ensamblador, quien privadamente busca un escultor de su confianza que le realiza esta labor. En ocasiones, la escultura es concertada notarialmente después de la arquitectura”⁸⁶.

Otras vías de contacto entre artistas y clientes venían propiciadas por la fama y relevancia que pudiera alcanzar el artista, ya que a partir del momento en que obtuviese cierto prestigio entraba a trabajar para aristócratas u órdenes religiosas, pues este tipo de clientela era la que solía buscar entre los más reputados artistas cuando tenía algún encargo entre las manos⁸⁷.

⁸² Martín González: Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1993, p.24.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁵ Cf. en *Ibid.*, p. 27.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 37-38.

⁸⁷ Cf. *Ibid.*, p. 132.

Dato importante que aporta Martín González es cómo en esta etapa se produce la transición desde el artista-artesano que trabaja asociado gremialmente hacia el artista independiente que gestiona sus trabajos y selecciona los encargos. Pero aun así se comprueba cómo el creador plástico no queda, de ningún modo, resarcido de la faceta de obrero, y atrae Martín González el ejemplo del luctuoso desenlace de Murillo, fallecido cuando cayó del andamio mientras pintaba unos cuadros para un convento de capuchinos en Cádiz. Pero, aun sin dejar la vinculación al arduo trabajo con la materia, el artista va adquiriendo rasgos de personalidad que anticipan temperamentos que adquirirían carácter idiosincrásico con el pasar del tiempo⁸⁸.

Por su parte los artistas holandeses fueron pioneros en resarcirse del tradicional patronazgo, aunque en la nueva tesitura muchos caerían bajo el yugo del marchante, lo que los abocaba a una cierta inseguridad⁸⁹.

Rubens y Rembrandt gestionaron sus respectivos talleres de una forma muy actual, siendo la filosofía de uno muy distinta a la del otro. El segundo creó una marca, firmando todos los cuadros que salían de su taller, pues instruía a sus alumnos en un modo de hacer. Infundió un estilo. Rubens, en cambio, pocas veces firmaría las obras elaboradas en su taller⁹⁰. Mas, al margen de este detalle, observamos a dos pintores de prestigio que se habían erigido en empresarios autónomos.

En el caso de Rubens, este, procedente de una familia ilustrada con profunda tradición humanística, cuando se decidió por el arte pictórico tuvo que acatar la rígida estructura de asociaciones profesionales vigente en Flandes, pues estaba prohibido ejercer libremente los oficios artísticos.

⁸⁸ Habla, entre otros, Martín González, de Alonso Cano y su personalidad excéntrica. Cf. *Ibid.*, pp. 242-243.

⁸⁹ Cf. *Ibid.*, p. 225.

⁹⁰ Cf. *Ibid.*, p. 232.

Más tarde, tras pasar por los talleres de algunos maestros, viajó a Italia para estudiar las obras de los grandes del Renacimiento. Tras todo el periplo formativo fue cuando estuvo capacitado para crear su propio taller y comerciar con sus obras⁹¹.

Así las cosas, el balance a finales del siglo XVII, y aun a principios del XVIII, fue de una cohabitación de los talleres gremiales tradicionales con las incipientes academias. A mediados del XVIII el artista empezó a gozar de una constatable diferenciación respecto de la tradición gremial precedente en favor de una formación más académica.

En el siglo XVIII, perdurando elementos precedentes, se fue imponiendo una nueva mentalidad. La neoclásica fue una corriente producto de la Ilustración, a su vez sustentada en un extremado culto a la razón. Emparentada con tales parámetros, eruditos y racionalistas, no extraña que se volviese la mirada hacia la Grecia clásica, que fue el principal modelo. Dicha tendencia se plasmaría más en arquitectura y escultura, pues en la pintura se seguía dando cierto influjo del Barroco y el Romanticismo.

El apego a la tradición clásica es algo sobradamente conocido del siglo XVIII, pero, a la vez, se sentarían las bases para la ruptura con las estructuras del arte tradicional de Occidente, diluyéndose paulatinamente el criterio de la belleza como único válido.

El estilo neoclásico cohabitó primero con el Rococó, que venía a ser una derivación del Barroco menos grave que aquél, y más tarde con la tendencia romántica, que llegaría hasta el XIX.

Si atendemos a las palabras de Calvo Serraller, el Rococó supondría un viraje en el panorama artístico occidental, ya que el centro de gravedad ya no sería meramente Italia, ni Roma en concreto, pues fue un estilo eminentemente francés que se exportó a toda Europa. París, Venecia y Londres surgieron también como epicentros desde donde se renovó el arte.

⁹¹ Tarabra, Daniela: *Rubens. El inventor del Barroco*, Electra, Barcelona, 2004, p. 14.

En lo que se refiere a la formación del artista, adquirió una gran boga el modelo académico de la Francia barroca, el que perpetraron Luis XIV y su ministro Colbert, y mediante el cual impusieron un estilo nacional, arrogándose el control político de la práctica artística tras habérselo sustraído a los mecenas individuales.

Un control estatal de las artes similar al francés fue el implantado en España, ya en el XVIII, por Felipe V, con la instauración de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1744, primera institución pública dedicada a la enseñanza de las Bellas Artes en nuestro país.

Estas políticas ilustradas contribuirían grandemente en la evolución de la situación del artista plástico.

El contexto avanzaba hacia una institucionalización del gusto. En el caso de España, la Academia de San Fernando acogió intensas disputas entre los artistas y los no artistas que componían el claustro profesoral y de gestión, vinculados estos últimos a la burocracia monárquica y, por ello, muy interesados en vehicularla hacia fines políticos. También se utilizó para desacreditar a los gremios artesanales en lo que a generación de un gusto artístico respectaba, pues ellos buscaban ser los únicos portadores de legitimidad para imponer un gusto oficial. Por tal motivo, la Academia era la responsable de la conservación y restauración del patrimonio artístico y la encargada de expedir títulos profesionales.

Muy clarificadoras de la nueva deriva institucional de gestión de los oficios artísticos y del gusto mismo son las palabras del acérrimo neoclásico Anton Raphael Mengs: “aunque las artes acaban en la operación de la mano, si ésta no se dirige por una buena teórica, quedarán degradadas del título de artes liberales, y serán mecánicas”⁹². Este ilustrado exigía, asimismo, la separación irreversible entre artistas y artesanos, poseyendo los primeros un trasfondo intelectual, el cual había de educarse.

Finalmente, en la Academia de San Fernando se trató de armonizar ambas esferas a través de los talleres, que dotaban al artista de todo aquel material que por su elevado coste no le quedaba al alcance de la mano de otro modo.

⁹² Cf. en Navarrete Martínez, Esperanza: “La enseñanza fuera del taller del maestro: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en VV. AA.: *El arte del siglo de las luces*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 258.

Otros alicientes que el artista que se formaba en la Academia podía obtener eran las becas para viajar al extranjero, pues no solo le servían tales periplos para adquirir un mayor bagaje, sino para dar a conocer su obra más allá del propio país⁹³.

Como hemos visto, la Academia surgió como relevo y superación del taller artesanal. En el caso de España, como refiere Alfonso Rodríguez G. de Ceballos: “nació como prolongación del taller del nuevo Palacio Real, construido en estilo barroco clasicista, y así no era de extrañar que los primeros directores de la rama de arquitectura [...] quisieran imponer un tipo de enseñanza fundamentado en los modelos del barroco tardío francés e italiano que a los ojos de otros más progresistas [...] eran ya obsoletos”⁹⁴.

Los escultores por su parte venían de una tradición formativa que se desarrollaba en los tradicionales talleres artesanos. Allí coincidían carpinteros, ensambladores o imagineros. “A su vez los carpinteros se dividían en simples artesanos de obra prima que hacían muebles toscos, puertas y ventanas, en carpinteros de lo blanco o laceros que componían alfarjes moriscos de lazo. El segundo grupo se repartía en ensambladores de retablos, tabernáculos y sillerías de coro, pero también en constructores de pulpitos y cajas de órgano”. También los escultores se diferenciaron en varios tipos. Los ensambladores y tallistas mantenían una fuerte lucha por pasar a formar parte del gremio de arquitectos⁹⁵.

El academicismo de este siglo, de algún modo, y muchas veces con intenciones torticeras de fondo, contribuyó a poner algo de orden al desbarajuste que venía produciéndose de unos siglos a esta parte en el mundo de los oficios y las artes, donde no quedaban bien delimitados los ámbitos de unas u otras disciplinas o especialidades, y donde unos y otros demandaban privilegios para su oficio contribuyendo a desbarajustar más la siempre difícil discriminación entre artista y artesano.

⁹³ Sobre todo lo aquí apuntado, cf. *Ibíd.*, pp. 255-267.

⁹⁴ *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*, Sílex, Madrid, 1992, p. 42.

⁹⁵ Cf. *Ibíd.*, p. 104.

1.4. Evolución del artista desde el siglo XIX a la Postmodernidad

1.4.1. La conformación de un panorama complejo

A lo largo del siglo XVIII se fue racionalizando la administración del ámbito de las artes y de los oficios y se sentaron unas bases del arte que aún hoy perviven. La Ilustración se imbricaría también con el Romanticismo, compartiendo muchos artistas e intelectuales ambas sensibilidades. Pero el movimiento romántico penetraría más profundamente en el XIX, siglo en el que se irán sucediendo, solapándose en algunos momentos, tres tiempos principales: romanticismo, realismo y modernismo.

El Romanticismo rompió con la larga deriva precedente de convenciones clasicistas abriendo “inusitadamente las puertas a los derechos creadores de la subjetividad, que a partir de entonces obró sin restricciones, desplegándose con absoluta naturalidad”⁹⁶. Y es que, a diferencia de la mera plasmación de un paisaje exterior, lo que se venía a propugnar en el Romanticismo era la huida: hacia parajes remotos o hacia el interior del sentimiento, por ello el romántico recurre más a la intuición que al empírico conocimiento.

Desde los postulados románticos se defendía la libertad del artista frente al academicismo; se llegó, de hecho, incluso a proponer que todo pintor se abstuviese de pintar nada si no venía tal actividad impulsada por una idea o sentimiento brotado del interior⁹⁷. Ello producirá en muchas ocasiones la colisión entre la subjetividad del artista y el mundo; que el artista crease con absoluta libertad era una circunstancia que tenía en ocasiones su envés: la decepción producida por el choque entre lo soñado y lo que la realidad ofertaba conduciría muchas veces a un deseo de evasión que podía alcanzar tintes trágicos cuando el artista llegaba incluso al suicidio⁹⁸.

⁹⁶ Rupérez, Ángel: *Sentimiento y creación*, Trotta, Madrid, 2007, p. 31.

⁹⁷ Cf. Vaugman, William: *Romanticismo y Arte*, Destino, Barcelona, 1995, p. 24.

⁹⁸ Cf. Díaz-Plaja, Guillermo: *Introducción al estudio del Romanticismo español*, España-Calpe, Madrid, 1972, p. 53.

Pero en este siglo se seguiría imponiendo en gran medida la tradición aristotélica de concebir el arte como imitación del entorno. Y, así, en el caso de la tendencia realista, habría que buscar incluso un motivo político, ya que adquiere su máximo esplendor en el momento en el que la burguesía ha accedido al poder, volviéndose conservadora; renunciando al exaltado liberalismo romántico y dirigiéndose hacia una economía de mercado monopolista.

El gusto por lo ostentoso y superficial propio de la burguesía decimonónica produciría un divorcio entre el público y una gran parte de la intelectualidad, que renunció a la aceptación general por representar esta un signo de inferioridad artística. Asimismo, se irán produciendo paralelamente dos focos de producción artística: el académico y el innovador, influido el segundo por la irrupción de la técnica industrial, entre otras circunstancias⁹⁹. Y precisamente del agotamiento de la fe en el progreso y la técnica promovida por la burguesía surgirá una corriente de desencanto finisecular que se verá claramente reflejada en el arte a través de la ruptura con los medios expresivos más tradicionales. La subjetividad y el irracionalismo irán impregnando la percepción de la realidad. Simbolismo, impresionismo, expresionismo empiezan a ofrecer nuevas formas de expresión “anticonvencionales” que supondrán la antesala de lo que se produciría a no mucho tardar; adelantarían los ímpetus que ya en el siglo XX movieron a gentes como Marinetti a entrar en una vorágine de furor guerrero, o a Picasso o a Brancusi, a elaborar obras que algunos tildaban de inacabadas y que influirían en otros como Man Ray, quienes, a su vez, junto a artistas cual Duchamp, se decidiesen a lanzarse a una imparable provocación que portaba los gérmenes “del antiarte, de la burla, de la ironía y de la provocación”¹⁰⁰.

⁹⁹ Cf. Ventoso Santamaría, Isabel: “El viaje de las artes hacia la modernidad: la Francia del siglo XIX”, *Cauce*, nº 29 (2006), pp. 427-428.

¹⁰⁰ Granés, Carlos: *El puño invisible*, Taurus, Madrid, 2011, p. 34.

Multitud de experiencias artísticas se desarrollarían a partir de las vanguardias de la década de los veinte, como la creación del Black Mountain College en 1933 por John Andrew Rice, un centro de estudios artísticos muy singular en el que el plan de estudios incluía el cuidado de y cría de animales y el cultivo de hortalizas, por ejemplo, pues esta institución “se propuso erradicar las barreras elitistas que separaban el arte de la artesanía y el arte de los utensilios cotidianos”¹⁰¹. También se empleaba el *happening* como una forma de liberación expresiva del yugo de sus tradicionales soportes: el lienzo y otros aperos convencionales. Asimismo, los alumnos empezaron a formarse con una conciencia contraria a los valores imperantes en la sociedad norteamericana; se dejaron el pelo largo y empezaron a incurrir en conductas contraculturales, quedando sentadas las bases de lo que sería la generación beat¹⁰². Sería muy rica la historia de la cultura y la contracultura cuyo desarrollo tuvo cabida a lo largo del siglo XX — corrientes situacionistas, movimiento Fluxus...— hasta llegar el momento de su convencionalización, cuando Andy Warhol lograra encauzar todo el legado: “logró que todas las actitudes que atentaban contra la burguesía, el capitalismo tecnocrático, los vicios de Occidente y la mercantilización de la vida se convirtieran en productos de consumo”¹⁰³. Llegaba, así, el arte *pop* para incardinarse en los resortes institucionales del arte.

Luis Racionero apuntaba el golpe letal asestado a la razón y al sentido común en el siglo XX por Freud y Einstein respectivamente, justificando esto último con criterios científicos. En ámbito más humanístico se refería al estancamiento de la Filosofía, a su modo de ver, sumida en el querer “aclarar las palabras con más palabras, o la lógica con argumentos, porque las palabras son una parcial condensación de la realidad y el lenguaje unas reglas de juego”¹⁰⁴. En fin, que “se estanca y se vuelve hacia la Ética o la Ciencia donde aún tiene utilidad”¹⁰⁵.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰² Cf. *Ibid.*, pp. 112-113.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 341.

¹⁰⁴ Racionero, Luis: *El progreso decadente. Repaso al siglo XX*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000, p. 20.

¹⁰⁵ *Ibid.*

Con respecto al arte, sí veía ruptura: “los cubistas y el abstracto acaban la tendencia de los impresionistas y Cézanne para comenzar la era no figurativa; con ello se acaba la tradición realista del Renacimiento. [...] el arte no decae ni se estanca, se lanza en pos de un nuevo propósito: representar lo que no se ve, lo sub- o suprasensorial. Parece abandonar el sentido común, como Einstein, para explorar lo no evidente”¹⁰⁶. Teoriza Racionero también sobre muchos ángulos del turbulento siglo XX, pero con respecto al arte sigue diciendo más cosas a tener en consideración: apunta cómo el ciclo artístico decimonónico terminaría con el simbolismo, al que define como “último estertor del romanticismo”, tras el cual, a su decir, “la cultura occidental entró en la fase llamada modernidad, que no es un paradigma estilístico consolidado, sino un período de investigación para llegar a un nuevo paradigma que no se ha encontrado todavía. El nuestro es un arte de investigadores más que de creadores, de pruebas más que de obras”. Y tras esta aseveración, continuaba más adelante: “No es que lo posmoderno tenga, por el momento, mayor entidad: la posmodernidad es un eclecticismo que recoge diversidad de elementos formales y estilos de diferentes épocas”. Sin duda, en pocas palabras, Racionero traza un semblante de la época referida muy aclaratorio¹⁰⁷. Hay un gran abanico de posibilidades pero ningún movimiento de época que todo lo englobe y, además, el artista es un indagador.

¹⁰⁶ *Ibíd.*

¹⁰⁷ Cf. *Ibíd.*, pp. 116-117.

Gilles Lipovetsky también ofrecía una ilustrativa visión al respecto del tránsito de la Modernidad a la Postmodernidad en su célebre libro *La era del vacío*. En dicho volumen explicaba de manera muy gráfica cómo la vanguardia de principios de siglo, avanzado el tiempo, se ha desustancializado, habiéndose tornado inofensiva toda vez que se ha disuelto la defensa rígida de valores antaño más afianzados —orden y tradición—. Por ello las más variopintas experiencias hallan cabida en esa ausencia de paradigma que se ha venido llamando Postmodernidad¹⁰⁸.

El arte, bajo el punto de vista de Lipovetsky, se ha caído del pedestal sobre el que los siglos lo habían situado; el arte se ha banalizado. El artista, así las cosas, ha tendido a replegarse, a reelaborar lo pasado, experimentando con cosas otrora vigentes; así como el modernismo era muy exclusivo, el postmodernismo, al contrario, es inclusivo e integrador en grado sumo; gusta de las hibridaciones y su talante es despreocupado. Se tiende, en definitiva, a restarle al arte toda esa solemnidad de la que el paso de los siglos lo había, por fin, investido, a lo que contribuiría no poco la masificación y democratización del mismo. Los síntomas principales esgrimidos por Lipovetsky serían el desdén hacia el oficio en favor de la imaginación, de la idea, matiz que ha otorgado una apertura inaudita e inédita¹⁰⁹. Sobre dicho divorcio entre el universo de la indagación teórica y la experimental, Umberto Eco certificaba tal disparidad como muy característica de esta época y ponía como contraste el ejemplo de Leonardo, que siendo matemático y técnico proyectaba máquinas y obras civiles¹¹⁰. Ciertamente, ha hecho incursión el denominado artista conceptual, o creativo, cuya actividad queda disociada en gran número de casos del contacto con la materia.

¹⁰⁸ Cf. Lipovetsky, Gilles: *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2012 (undécima ed.), p. 105.

¹⁰⁹ Cf. *Ibíd.*, pp. 120-126.

¹¹⁰ Cf. Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, Barcelona, 2009 (séptima ed.), p. 72.

Calvo Serraller, que sitúa a mediados de la década de los setenta, aproximadamente, el fin de la vanguardia y su relevo por la Postmodernidad, añadía el hecho de que hubieran desaparecido los movimientos y su lógica sucesiva cediendo el espacio a las tendencias de moda, que es lo que se daría en puridad ahora, a su modo de ver¹¹¹.

Otro certero balance del tránsito intersecular del XX al XXI es el realizado por Iliá Galán¹¹², en el que aborda el estado de la cuestión de manera evolutiva.

Apuntaba Galán el hecho de que el siglo XXI había comenzado reeditando las fórmulas de vanguardia y envuelto en una atmósfera de cierta paradoja. Sin duda el triunfo de las vanguardias posibilitaba un artista muy libre y multidimensional. Se ha atomizado la variedad artística. Pero pese a que el “todo vale” ha adquirido cierta pujanza, si no hubiese una mínima discriminación carecerían de sentido muchas instituciones con reconocido prestigio que hoy existen, hablamos de museos, teatros, y demás ámbitos para el desarrollo y la divulgación de la cultura¹¹³.

¹¹¹ Calvo Serraller: *Op. cit.*, pp. 308-309.

¹¹² Cf. *Teorías del arte desde el siglo XXI*, Ibergraf, Madrid, 2005.

¹¹³ Cf. *Ibíd.*, pp. 12-18.

La relajación de las costumbres y de la más recta moral en Occidente ha traído aparejado un relativismo muy disolvente. En tal clave cabe apuntar lo paradójico que más arriba aludíamos: por ejemplo, el hecho de que lo efímero y el prurito de permanencia se entiendan en un mismo nivel, despreocupándose muchos artistas de la conservación de sus obras al usar materiales prontamente degradables.

También las nuevas tecnologías han traído aparejadas nuevas claves artísticas relacionadas con la técnica, la ingeniería, siendo difusas las fronteras muchas veces entre científicos, inventores de ingenios y ciertos artistas¹¹⁴.

A lo anterior hay que añadir la difícil empresa ante la que se halla el arte contemporáneo: la de superar la resaca vanguardista, pues los ya viejos movimientos antiacadémicos hoy ya se han tornado académicos¹¹⁵. Y junto a esta evolución se ha asentado el llamado arte conceptual, proveniente de la década de los setenta, que reduce la obra a la pura argumentación, ya que declara prescindible el objeto. Y todo cohabita con las fórmulas y soportes tradicionales del arte¹¹⁶.

Jean Baudrillard argüía en *La transparencia del Mal* el hecho de que el mundo hubiera quedado desprovisto de valores y de contenidos aunque siguiese funcionando por mera inercia. Hablaba, asimismo, de la falta de anclaje del ciudadano, y apuntaba el contexto de superfluidad y de irremisible capitalismo, imparable este porque, paradójicamente, avanzaría hacia ninguna parte, en una huida hacia adelante¹¹⁷. Y el arte de finales del siglo XX no podía ser menos, a decir de Baudrillard, quien observaba la ausencia de una regla fundamental, de “un patrón-oro del juicio y el placer estéticos”¹¹⁸. El arte, así, giraría en una inercial recurrencia producto de la “ruptura del código secreto de la estética”¹¹⁹.

En cuanto a la proliferación de corrientes como el *minimal art*, el arte conceptual, el efímero, o el antiarte, aducía el pensador francés que vendrían a ser fruto de la “desmaterialización del arte” en la lógica de “una estética de la transparencia”¹²⁰ en la que se crearían imágenes donde nada habría que ver, si bien serían simulacros, rituales que recubrirían la vaciedad y ausencia de códigos.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 33-36.

¹¹⁷ Baudrillard, Jean: *La transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona, 1991.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 22.

Las ideas que esbozaba Braudillard vendrían a resumir paladinamente el ideario de muchos de los críticos de la Postmodernidad. Pero tales síntomas ya venían gestándose desde la Modernidad, como demostrarían estas líneas de Erich Fromm, certero crítico del tránsito: “La felicidad del hombre moderno consiste en ‘divertirse’. Divertirse significa la satisfacción de consumir y asimilar artículos, espectáculos, comida, bebidas, cigarrillos, gente, conferencias, libros, películas; todo se consume, se traga. El mundo es un enorme objeto de nuestro apetito. [...]. Nuestro carácter está equipado para intercambiar y recibir, para traficar y consumir; todo, tanto los objetos materiales como los espirituales se convierten en objeto de intercambio y de consumo”¹²¹.

Al párrafo anterior cabría añadirle lo que escribía Hal Foster: para este teórico, así como la Modernidad no niega las formas artísticas precedentes, sino la tradición en sí misma, la Postmodernidad, en cambio, integra todo lo previo, todo lo precedente puede ser susceptible de ser integrado como pastiche. Expresaba así Foster el semblante de este precipitado que es la Postmodernidad: “parece más que una superación dialéctica de la modernidad, su viejo oponente ideológico, que asume ahora la forma de un frente popular de elementos pre y antimodernos”¹²². También añadía como característica muy observable la contaminación mutua entre distintas disciplinas artísticas, cosa tan diferente a las prácticas prescritas por la Ilustración: “El viejo decoro ilustrado de las distintas formas de medios de expresión (visual versus literario, temporal versus espacial), fundado en áreas de competencia separadas, ya no se obedece. Y con la desestructuración del objeto y de su campo deviene un desenfocamiento del sujeto, como artista y como audiencia”¹²³.

¹²¹ Fromm, Erich: *El arte de amar*, Paidós, Barcelona, 2009, p. 87.

¹²² Foster, Hal: “Polémicas (post) modernas”, en Picó, Josep (comp.): *Modernidad y Postmodernidad*, Alianza, Madrid, 2002, pp. 249-250.

¹²³ *Ibid.*, p. 258.

1.4.2. La evolución del artista en múltiples direcciones

La belleza sería la esencia del arte hasta el siglo XVIII, en el que el romanticismo la sustituyó en favor de la libertad expresiva, preparando el camino para las nuevas concepciones artísticas sustentadas en la creatividad

Es en el siglo XIX cuando se incorpora el término “creador” al arte incluso como sinónimo de artista. En la Antigüedad era considerada la creatividad peyorativamente, ya que el arte suponía más una destreza basada en una serie de normas, a lo que se añadiría, durante la Edad Media, la consideración como atributo divino, careciendo los hombres de dicha capacidad. Sería desde el Renacimiento cuando se empezase a gestar la consolidación del concepto que se materializaría en el XIX, cuando se le empiezan a atribuir a algunos artistas cualidades excepcionales basadas en la capacidad de inventar nuevos mundos, lo que se sumaba al concepto del genio atribuido también en esta época al artista¹²⁴.

Baudelaire encarnaría en este tiempo la figura del artista dandi y bohemio que tanta fortuna y posteridad alcanzaría. El talante negacionista de Poe y del propio Baudelaire sentaría las bases de la futura vanguardia. Y es que, empujada por la inercia de los tiempos, se empezaba a diluir el lugar del artista en la sociedad. Tras la caída del formalismo se empezaba a sentir la necesidad de hallar un estatus para dicho artista, pues, como apuntaba Felix de Azúa, “desde la Revolución de 1789, estaban topando con esa terrible sensación de inutilidad que aún no les ha abandonado, a pesar del socorrido invento de convertirse en ‘intelectuales’ y en ‘trabajadores de la cultura’”¹²⁵. Relevada la aristocracia por la pujante clase burguesa, el artista se había quedado sin sus tradicionales clientes y mecenas, por lo que... “Los artistas contratados ya no eran valiosos por su libertad expresiva, por su inventiva, sino por su rendimiento”¹²⁶.

¹²⁴ Cf. Martín García, Teresa: *Arte, creatividad y diseño*, FUOC, Barcelona, 2013, pp. 7-10.

¹²⁵ Cf. Azúa, Felix: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamiela, Pamplona, 1991, p. 42.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 47.

Walter Benjamin también se refiere a esta época en la que el artista bohemio, obligado a sobrevivir en un mercado cuyos derroteros colisionan con su modo de vida, vive a deshoras entremezclándose con los habitantes de los bajos fondos: “Trapero o poeta, a ambos les concierne la escoria; ambos persiguen solitarios su comercio en horas en que los ciudadanos se abandonan al sueño”¹²⁷.

En España, Ramón María del Valle-Inclán sería un ejemplo muy claro de aquellos años en los que se sucedieron y cohabitaron tantas tendencias y en los que el artista adquiere conductas decadentistas y bohemias. Su libro *Luces de Bohemia* es un magistral testimonio de la atmósfera de época de finales del XIX y principios del XX¹²⁸.

Esperanza Guillén resumía de la siguiente manera el estatus que a la altura del siglo XIX había adquirido el artista:

[...] durante el siglo XIX las relaciones del artista con la sociedad se modifican drásticamente. Los cambios políticos, la expansión de la clase burguesa y los avances de la revolución industrial hacen temer a los artistas, conscientes ya de su excelencia, que llegue un momento en el que su trabajo pueda ser equiparado al de cualquier trabajador. Ésa es una de las razones por las que se genera en torno al arte un aura de espiritualidad casi religiosa y por la que se desarrolla una singular retórica de la autonomía artística¹²⁹.

Ahora el artista, que ya no es un mero artesano, ni un ciudadano común, empieza a tejer, como nunca antes, en torno a sí, un manto de leyenda.

Los artistas plásticos, en este periodo, empezaron a dejar de atender a los referentes históricos. Al menos los que se consideraron modernos. Claro ejemplo fueron los impresionistas que, como Gauguin, por ejemplo, buscaron evadirse del mundo industrial-occidental¹³⁰.

¹²⁷ Benjamin, Walter: *Iluminaciones 2 (Baudelaire)*, Taurus, Madrid, 1972, p. 98.

¹²⁸ Cf. De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1994, pp. 17-23.

¹²⁹ Guillén, Esperanza: *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Cátedra, Madrid, 2007, p. 44.

¹³⁰ Cf. Silver, Kenneth E.: “El pasado como futuro: de cómo los artistas modernos emplearon la historia del arte para hacer arte nuevo”, en VV. AA.: *Arte Moderno. Ideas y conceptos*, Fundación Mapfre, Madrid, 2008, pp. 41-43.

Otro matiz importante fue la concepción del arte como un medio para que el artista pudiese expresar su universo interior, no en vano, desde la Antigüedad griega, había imperado en Occidente la mimesis; el artista había de asimilar primero y, tras un proceso de interiorización, obrar la conversión de lo observado en un resultado plástico.

La Modernidad, por otro lado, invirtió esa dinámica, trocando el sentido, esto es, trasladando desde la subjetividad el contenido residente en la misma hacia una concreta plasmación. Por lo tanto, ahora será más lo sentido intrínsecamente que lo percibido sensorialmente lo que protagonice las obras de muchos artistas¹³¹.

Inspirado por las anteriores consideraciones apuntadas parecería Van Gogh, de quien María Dolores Jiménez-Blanco afirmaba: “El talento artístico de Van Gogh es literalmente inseparable de su angustia”¹³². Habla esta teórica de un “exhibicionismo psíquico” que se manifestaría en su técnica personalísima en la que trazo y color quedan integrados, siendo el color, un “color subjetivo”¹³³.

Un ejemplo de lo controvertido de los cambios que se estaban produciendo en el XIX lo ofrecieron los escultores en España. Consolidada la Academia como institución docente, se llegaría a ver comprometida en algún momento la relación del artista con

¹³¹ Jiménez-Blanco, María Dolores: “El arte como expresión”, cf. en Martín de Argila, María (coord.): *Arte Moderno. Ideas y conceptos*, Mapfre, Madrid, 2008, pp. 57-59.

¹³² Jiménez-Blanco, María Dolores: *Op. cit.*, p. 62.

¹³³ Cf. *Ibíd.*, pp. 65-67.

la materia y con el oficio mismo. Pedro Navascués y María Jesús Quesada Martín lo historian perfectamente en el libro *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo* (1992). Conscientes del “enraizamiento con la materia” de la escultura, dado que “las manos del artista modelan o esculpen, es decir, o bien añaden lo que falta o suprimen lo que sobra para que una roca o una amorfa greda creen un universo nuevo”¹³⁴, definen al escultor como “un obrero de la materia” y afirman que es lo que han venido siendo desde tiempos inmemoriales, por lo que hacen asimismo patente el cambio que se operó en el XIX, fruto de las luchas libradas por los artistas en pos de su reconocimiento intelectual:

Pretendieron que se valorara en ellos una inteligencia especialmente desarrollada para el trabajo que hacían, y unas dotes que, entendían, eran dignas de disfrutar de un respeto y de un *status* social más elevado que el que habían poseído hasta el momento. Se esforzaron en desligar en su trabajo pensamiento y obra; querían demostrar que quien creaba era la inteligencia, la posterior realización de la idea era un acto meramente manual que podía llevar a cabo cualquiera. El artista era quien creaba, el obrero quien trabajaba¹³⁵.

Y es que el término “artista” cabía para definir los talentos creativo y artesano, mas ya en el XVIII la Enciclopedia advertía de la jerarquía existente en cuya cúspide estaba la labor creativa por encima de la meramente artesana. Tal catalogación venía a otorgar al artista el largamente ansiado estatus intelectual, que, por otra parte, devendría en una cierta apariencia impostada, ya que tal cosa supuso un alejamiento de dicho artista con respecto de la materia, pues su instrumento de trabajo era ahora más el intelecto¹³⁶.

¹³⁴ Navascués, Pedro y Quesada Martín, M^a Jesús: *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*, Sílex, Madrid, 1992, p. 141.

¹³⁵ *Ibíd.*

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 142.

¿Cómo puede ejercer su arte un hombre al que se aleja de la materia y al que se inculca que el trabajo manual es indigno? Su instrumento de trabajo manual debe ser el intelecto. Después de que la escultura está en su mente, la pieza se levanta en arcilla y se olvida; pasarlo a un material no perecedero es ya asunto del formador o del bronceador, o del marmolista o del cantero. El escultor no esculpe. El escultor lee a Homero. La Enciclopedia lo aconseja por boca de Falconet [...]¹³⁷

Apuntan incluso Navascués y Quesada Martín a cómo se hacen inmortalizar los escultores de esta época, vestidos con elegantes galas y muy alejados de la figura del artesano¹³⁸.

No obstante la generación que se había formado en el XVIII había tenido mayor contacto con el oficio y con el taller, escultores como Canova, Thorvaldsen, Juan Adán, Campenry o Cubero, habían trabajado los materiales con sus propias manos de jóvenes y eran competentes, llegado el caso, para dar el acabado más feliz a los mármoles tras la intervención de los desbastadores¹³⁹. Las subsiguientes generaciones, en cambio, no poseyeron dicho contacto con el taller y la materia, siendo su formación más academicista. Y dicha ausencia de contacto con la materia hacía a los nuevos escultores desconocer la potencia que pudieran tener unos u otros materiales¹⁴⁰.

Pero con el avanzar del siglo, la última generación de artistas decimonónicos ya pudo disfrutar de una mayor libertad de acción con respecto a las precedentes, y es que la paulatina industrialización, con sus procesos de mecanización aparejados, lejos de ser una amenaza ayudó a aclarar conceptos, volviendo el artista a dar importancia a “la energía de sus propias manos” y concibiendo “la piedra bien hecha” como “el fruto de un espíritu refinado”, pues “la huella de las manos del artista ennoblece la materia”. El artista regresaría, así, al saber hacer y experimentar, volviendo el escultor a ser “un práctico”¹⁴¹.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 143.

¹³⁸ Cf. *Ibid.*

¹³⁹ Cf. *Ibid.*, p. 144.

¹⁴⁰ Cf. *Ibid.*, p. 147.

¹⁴¹ Cf. *Ibid.*, p. 153.

Y es que las revoluciones industriales no comprometieron la práctica del artista-artesano, que ha continuado hasta nuestros días, si bien aportaron mecanización y nuevas fórmulas de producción artística. Otra cosa es que ya en el siglo XX Duchamp propugnara la incomparecencia de las manos del artista en el proceso de construcción de la obra mediante el *ready-made*, cediéndole toda la importancia a la idea. Actitud que influiría en las posteriores tendencias conceptuales que dejaron de entender el arte como una actividad física, concibiéndola como un proceso de pensamiento que no requiere de plasmación física. A partir de la década de los cincuenta el experimentalismo en el mundo del arte se impuso sobre todo como una reacción ante cualquier tendencia que pudiera presentarse como dominante¹⁴².

Una experiencia que totalizó los más diversos elementos fue la Bauhaus, que integraba las escuelas de Bellas Artes y Oficios de Sajonia, donde Walter Gropius, fundador y director, planteaba la fusión del diseño y la producción en la formación artística. Se incluía el aprendizaje del manejo de herramientas y se integraban las más diversas disciplinas artísticas. Ejemplifica la Bauhaus el espíritu de integración del arte de los avances científico-tecnológicos a lo largo del siglo XX.

Aurora Fernández de Polanco daba cuenta, merced a su experiencia docente en la Universidad, del ambiente de continua experimentación en que viven los estudiantes y “futuros artistas”¹⁴³. La propia Fernández de Polanco nos ponía en la pista de lo que venimos apuntando: el hecho de que las posibilidades creativas se ensanchan en esta época de manera inaudita, siendo las obras, de la misma manera, un crisol de apuestas en multitud de casos: “en muchas piezas pueden llegar a mezclarse distintos lenguajes (pictóricos, escultóricos, fotográficos, de imagen en movimiento, performativos...) con lo que la mirada se enfrenta a varios registros, a un sin fin de posibilidades”¹⁴⁴.

¹⁴² Cf. Lara-Barranco, Francisco J.: “Arte conceptual: renuncia estético-emocional hacia el objeto”, *Laboratorio de Arte*, nº 15 (2002), pp. 254-255.

¹⁴³ Fernández de Polanco, Aurora: *Formas de mirar en el arte actual*, Edilupa, Madrid, 2004, p. 9.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

José Luis Brea teorizaba acerca de los parámetros por los que presumía que va a transitar el arte en el siglo XXI. Apuntaba que los designios de la Academia ya no son válidos en la actual sociedad capitalista. Que el artista, lejos de epatar acaba agradando a quien en otro tiempo pretendía agredir. Que la transgresión se hace norma. Y es que considera Brea que no es la Academia la que dictamina sino la industria cultural. Ella es quien porta la autoridad para dictar pautas y valores tras absorber todo el arsenal proveniente de las primeras vanguardias¹⁴⁵.

Brea ve diluirse el contexto artístico en el más amplio de la cultura visual, aunque observa resistencias en la tradición férrea del objeto-obra y del tradicional mercado del arte basado en la compraventa del “objeto” artístico entendido como mercancía¹⁴⁶.

En la misma lógica, para este teórico no existe ya el artista como lo veníamos concibiendo. Solo atisba “gente que produce”. Tampoco hay ya a su parecer “autores”, pues tal idea se ha visto desbordada “por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas”¹⁴⁷. Todo habría venido suscitando la pérdida de todo el boato y consideración adquirida toda vez que todo se banaliza: “La figura del artista vive en un tiempo prestado. Nutrida por fantasías imaginarias pertenecientes a otros ordenamientos antropológicos [...] asignándoles una cierta cuota restante de poder totémico”¹⁴⁸.

Añade además que las obras de arte también han dejado de existir, quedando meramente un “trabajo” y unas prácticas convencionalmente llamadas artísticas cuyo único cometido es generar “ciertos efectos circulatorios”. Y es que, según Brea, en el presente siglo el arte en vez de exponerse se difundirá¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Cf. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, CENDEAC, Murcia, 2003, pp. 7-8.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 18.

¹⁴⁷ Cf. *Ibíd.*, p. 106.

¹⁴⁸ Cf. *Ibíd.*, p. 2.

¹⁴⁹ Cf. *Ibíd.*, pp. 3 y 110.

2. El arte, el artista, la artesanía y el obrero

2.1. Diferencias y puntos de encuentro entre arte y artesanía

En el apartado previo hemos trazado un itinerario a través de los principales hitos de la evolución de la figura del artista plástico a lo largo de la historia; de manera sucinta apuntábamos algunas de las características más representativas de cada época; los matices que las hicieron prototípicas de una u otra atmósfera temporal. Ahora indagaremos, en pos de unos mayores niveles de concreción, en los cuatro conceptos que en el título de este epígrafe se enuncian: *arte, artista, artesanía y obrero*.

Se han elegido esos cuatro conceptos porque al ser muy genéricos y difusos requieren de mayores precisiones; además, secularmente han estado interrelacionados de uno u otro modo. Muchas son las veces en que al artesano se lo llama “artista” en reconocimiento a la prestancia con la que ha acometido una tarea concreta. Al artista también se le puede reconocer, en un momento dado, la técnica u oficio desarrollado en la concepción de una obra creativa, dejándose de lado el discurso de fondo al que tal obra aportase materialidad.

Así las cosas, si acudimos al *Diccionario* de la Academia vemos que el asunto no queda bien deslindado, pues son varias las acepciones para “artista” y varias también las que se dan de “artesano” que pudieran servir para el otro —ya lo vimos anteriormente—. Del primero se dice que es quien “ejercita alguna arte bella”, o el “dotado de virtud y disposición” para el acometimiento de alguna arte bella. En cuanto al segundo se lo define, por ejemplo, como “persona que ejerce un oficio” o “persona que hace algo con suma perfección”. Todas las anteriores, las más cercanas a nuestro objeto de estudio, son laxas en demasía, difusas, por lo que nos vemos en la obligación de ahondar indagatoriamente sobre tal cuestión.

Y sería el historiador del arte H. W. Janson, quien en el primer capítulo de su *Historia general del arte* aportara de manera paladina algunas claves muy sencillas y precisas para la elucidación de estos interrogantes.

Con respecto al “arte”, viene a apuntar que es una cualidad o capacidad propia del ser humano en exclusiva; un impulso sustentado en la imaginación —“conexión entre el consciente y el inconsciente”— que lleva al creador a expresarse a través de la materialización de una previa ideación¹⁵⁰.

Y añadía que el arte encierra mucho poder significativo, ayudando a la expresión de ideas; que importa, por ello, tanto lo que se expresa como el modo de hacerlo a través de elementos visuales que encierran significados implícitos¹⁵¹.

Es, nos dice Janson, una declaración en sí misma la propia obra. Cosa que puede resultar en ocasiones desconcertante, mas siempre aparecen símbolos de carácter universal que se han ido repitiendo en el avanzar del tiempo y que contribuyen, de algún modo, a esclarecer o a ayudar a la interpretación de quien observa.

Arte y artesanía han estado y están siempre, de alguna forma, emparentados; de hecho, el artista, académico o autodidacta, se acaba siempre formando en una serie de oficios, técnicas y destrezas que le habrán de servir para dar cauce a esa capacidad creativa, proveniente, a su vez, de su imaginación. En tal dirección, Janson hacía uso de un atinado ejemplo: la *Cabeza de toro*, de Picasso. Dicha obra la hizo el universal artista malagueño meramente uniendo un sillín y un manillar de una vieja bicicleta. La materia requerida en la elaboración concreta de esta obra eran dos objetos ya fabricados que en sí mismos, aisladamente, no suponían, ni suponen en principio, obra de arte alguna. Al menos no antes de que fuesen trocados en otra cosa merced a la intuición imaginativa del creador. Y eso sería lo que habría de diferenciar la concepción de una obra artística con una mera habilidad propia de la artesanía, pues ni la pieza artesanal obtenida de la manera más afanosa será digna de la calificación de obra de arte en tanto no medie el ya aludido impulso imaginativo. Pero, por otro lado, no habría tampoco que reducir lo artístico a la mera abstracción inmaterial, pues sin plasmación de la imaginativa propulsión no habría obra en sí. Se hace, por tanto, exigible la materialización¹⁵², dado que el trabajo manual por parte

¹⁵⁰ Cf. *Historia general del arte. I. El mundo antiguo*, Alianza, Madrid, 1990, pp. 12-13.

¹⁵¹ *Ibid.* p. 14.

¹⁵² Cf. *Ibid.* p. 15.

del artista representa un factor fundamental, y es que, generalmente, los artistas trabajan con materias en bruto; materiales informes o con escasa forma, por ello el periplo hacia la finalización de la obra se basará en una ardua concatenación de “impulsos imaginativos”; las manos habrán de ir elaborando el dictado de la intuición, habiéndose de librar una batalla con una u otra materias, más o menos resistentes, en un intervalo en el que también el “*a priori* mental” del artista sufra asimismo modificaciones a lo largo del proceso:

De este modo, mediante una corriente ininterrumpida de impulsos que viajan entre su mente y el material a medio formar que tiene ante él, el artista va definiendo gradualmente una cantidad de imagen cada vez mayor hasta que, por fin, consigue dar a ésta una forma visible en su totalidad. Ni que decir tiene que la creación artística constituye una experiencia demasiado sutil e íntima como para permitir una descripción exacta paso a paso; tan sólo el propio artista puede observar el proceso en su totalidad, mas se encuentra tan absorto en él que tendrá una enorme dificultad en explicarlo¹⁵³.



[1] “Cabeza de Toro” (Picasso)

A la anterior explicación se suma el ejemplo aportado de Miguel Ángel, quien dejó constancia de lo gozoso y a la vez angustioso de la experiencia creativa, y es que se concebía, así, como libertador de la figura encerrada en cada bloque de piedra.

¹⁵³ Cf. *Ibíd.*, p. 17.

Gustaba, asimismo, el célebre escultor de acudir a las canteras y de elegir él mismo los materiales, y es que su mirada ya era entonces sublimadora, como podemos comprobar en el siguiente pasaje:

[...] era capaz de observar “signos de vida” aislados en el mármol: una rodilla, o un codo presionando la superficie desde dentro. Para afirmar su control de aquellas imágenes difusas y fluidas acostumbraba a realizar numerosos dibujos así como, a veces, pequeños modelos de cera o arcilla, antes de decidirse a asaltar la “prisión de mármol” propiamente dicha, ya que sabía que ello representaba la batalla final entre él y su material.

En ocasiones, sus cálculos fallaban: la piedra se negaba a ceder alguna parte esencial de su prisionero y Miguel Ángel, derrotado, dejaba la obra sin terminar, como sucedió en el caso de *San Mateo* [...] aún quedaba material suficiente para intentarlo. [...] hubiera podido hacerlo, mas no como él deseaba, por lo que su derrota hubiera sido aún más amarga¹⁵⁴.

El anterior fragmento nos ofrece el ejemplo claro que diferencia al artesano del artista. A este segundo siempre lo acompaña la incertidumbre de no saber si conseguirá llevar a puerto la obra premeditada o si, lográndolo, conseguirá hacerlo de acuerdo a las premisas que lo llevaron a principiar la aventura. Tal incertidumbre no tiene, o no debería tener, cabida en los reductos artesanales, donde quien elabora sabe desde el primer momento lo que va a producir y con qué utensilios lo va a hacer. Opera en este caso la rutina, la regularidad, algo que no cabe en el trabajo del artista, pues cuando este se dedica a producir sus obras en serie, se está tornando artesano, ya que impone un método de reproducción a lo que en otro momento fue arte, no en vano “el artesano no acomete más que aquello que sabe posible, el artista se ve constantemente impulsado a intentar lo imposible o, al menos, lo improbable o inimaginable”¹⁵⁵. Uno se ha de ajustar a una normativa, el otro contaría con un mayor margen de actuación. El artesano estaría circunscrito a la funcionalidad sin más ambages.

¹⁵⁴ *Ibid.* pp. 17-18.

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 18.

También Janson incide en las cualidades que van aparejadas al artista y al artesano. Estas son el *talento* y las *aptitudes*. La aptitud es “la habilidad superior a la normal para hacer algo de lo que cualquiera es capaz y suele ser algo constante [...]”. Por el contrario, el talento creativo parece ser algo completamente imprevisible”¹⁵⁶.

El talento entroncaría, según este teórico, con la *originalidad*, un concepto difícil de definir al que relaciona, en paradójico proceder, con la *tradición*, a la que define como ese acervo en el que se apoya para lograr el “impulso imaginativo” que, a la vez, sedimentará junto a otros en el mismo conglomerado sobre el que se seguirán apoyando postreras tentativas¹⁵⁷.

Esa incertidumbre creativa, ese prurito de originalidad, diferenciaría como hemos apuntado al arte de la artesanía, pero los puntos de conexión que sustentan ambas disciplinas no quedan diluidos por ello, y es que la *tradición* ejerce de tronco común; de hecho, todo artista en potencia empieza formándose en las disciplinas artesanales, aprendiendo diversas técnicas, pues “no es posible enseñar a nadie a crear. Como mucho, podrá enseñársele el proceso de la creación [...]”. El estudiante de arte no aprende sino recursos y técnicas: métodos establecidos para pintar, dibujar, esculpir y diseñar; métodos establecidos para *ver*”¹⁵⁸. Y para aquellos cuyas dotes creativas no rayaran a la altura deseada hallaba un idóneo punto intermedio en las “artes aplicadas”, donde pueden desarrollar sus facultades como “ilustrador, tipógrafo o decorador de interiores [...] diseñar tejidos, porcelana, muebles, ropa o anuncios publicitarios”. Y es que a su decir dichas actividades “se hallan a mitad de camino entre el arte ‘puro’ y la ‘mera’ artesanía, y proporcionan cierta posibilidad de desarrollo de la originalidad a sus profesionales más ambiciosos. [...] las artes aplicadas se hallan más profundamente afianzadas en nuestra vida cotidiana y por tanto alcanzan a un público mucho más numeroso que el de la pintura y la escultura”¹⁵⁹.

¹⁵⁶ *Ibíd.* p. 19.

¹⁵⁷ Cf. *Ibíd.* p. 22.

¹⁵⁸ *Ibíd.*

¹⁵⁹ *Ibíd.*

Francisco Aznar Vallejo agrupaba en tres grupos principales los oficios del arte —las artes aplicadas—: “los que contribuyen a la conservación del patrimonio, los que producen objetos de índole eminentemente utilitaria y los que generan objetos de carácter singular o exclusivo”¹⁶⁰.

Tenido todo lo anterior en cuenta quedan un poco más precisados los roles de artesano y artista en los tiempos actuales, dado que desde la Antigüedad han venido emparentando en algunos presupuestos, siendo el arte deudor de múltiples procedimientos y técnicas de la artesanía; de ahí precisamente proviene el objeto de estudio de esta tesis: del hecho de que muchos artistas —entendidos como creadores a los que mueve un impulso a dar forma a una idea, poniendo en liza sus manos para, de un modo u otro, a través de unas u otras técnicas, trabajar una materia, en ese preciso momento— emparentan con la faceta más artesana, obrera, más propia del *operarius*...

En cuanto al *arte* entendido como pericia para acometer una labor de carácter artesano, sin desdoro del mérito que acopia en otro ámbito distinto, cabe apuntar cómo muchas veces se induce a una confusión terminológica, pues la propia polisemia del término aboca a ello, como ocurre en el siguiente pasaje de un manual de albañilería, en el que se apunta el siguiente propósito:

Conseguir que este trabajo se realice con garantías de calidad y seguridad, con el fin de desarrollarlo con el oficio y la destreza que precisa, para llegar incluso al nivel de “arte”¹⁶¹.

Aunque, efectivamente, el anterior fragmento resulta confuso a los efectos que nos ocupan, cabe decir que el hecho de que la palabra *arte* vaya entrecomillada ya viene a indicar algo que, en conexión con lo que se escribe más adelante, ha de despejar las dudas suscitadas:

¹⁶⁰ Cf. en “Los oficios del arte: significado y perspectivas”, *Arte, Individuo y Sociedad* (Vol. 21), p. 167.

¹⁶¹ Fundación Laboral de la Construcción: *Albañilería*, Tornapunta Ediciones, Madrid, 2009 (tercera ed.), p. 5.

[...] podemos deducir que el trabajo de albañil se puede considerar como un arte, por tanto es una actividad que para llevarla a cabo es necesario tener formación y experiencia¹⁶².

Hemos de identificar aquí los términos *formación* y *experiencia* con el antes utilizado de *aptitud*, que quedaba diferenciado de *talento*, entendido como talento creativo, algo que, de ningún modo, en circunstancias normales, se le va a exigir a un albañil, dado que tiene sus competencias tasadas. Otra cosa será que un artista, entendido este en los términos antes manejados, se precipite hacia la albañilería con un objetivo plástico-creativo, habiendo de adoptar algunas de las destrezas del obrero. También, como veremos, se da el caso inverso, esto es, el del obrero que desarrolla un talento creativo aprovechando las habilidades técnicas con que se maneja habitualmente.

Y tales vínculos no surgen de la nada, ya que, como venimos dejando anotado, desde muy antiguo la noción de *técnica*, ya usada en la Grecia clásica, venía a indicar lo mismo que la de *arte* que llega hasta la Edad Media. Ambos conceptos refieren un “saber hacer”, implicando el primer término de la expresión el conocimiento de las normas que el segundo requiere. La Antigüedad y la Edad Media identificaban *técnica* y *arte* con *destreza*, la requerida para llevar a término una u otra obra.

Será por tanto en la Modernidad cuando se empieza a producir el hiato entre los artistas y los meros técnicos, sujetos estos últimos a una serie de reglas de índole práctica, a diferencia de los otros, los artistas, que acaban por incursionar en el ámbito de la estética, quedando investidos por el prestigio intelectual.

Son célebres muchos artistas renacentistas por ejercitarse en su momento tanto en las ciencias como en las artes, aunque el prurito racionalista que comportaba la Modernidad acabara por escindir ambas categorías. Ya en el siglo XVI quedaría ubicada la ciencia en el campo del *saber* en tanto que arte y técnica irían direccionadas al del *hacer*, un hacer útil o posibilitador de lo bello, según el caso¹⁶³.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 13.

¹⁶³ Cf. sobre lo apuntado en los tres últimos párrafos en: Vicente, Sonia: “Arte y ciencia. Reflexiones en torno a sus relaciones, *Huellas*, nº3 (2003), p. 86.

David Estrada abundaba también en lo que venimos refiriendo al respecto de lo característico del arte y de la artesanía. Como Janson, apuntaba que “el predominio del elemento dionisiaco, en sus facetas de creatividad, expresión e imaginación, confiere carta de naturaleza a la obra de arte; mientras que el predominio de lo apolíneo, en tanto que **τέχνη**, define lo artesano. Sobre idéntica base podría afirmarse que en el arte hay **τέχνη**, y que en la artesanía hay arte”¹⁶⁴. Ciertamente, ya lo dejábamos anotado: en un momento dado, el artesano —el obrero— puede tener un lance de inspiración y, apoyado en las destrezas aprendidas y sobradamente manejadas, trascender de su habitual labor prefijada. En cualquier caso, no dejan de tener importancia las palabras de David Estrada cuando afirma que el artista “hace y produce según las reglas y hábitos del conocimiento artesano”¹⁶⁵.

Apuntaba el propio Estrada una serie de características propias del arte y la artesanía que incluimos aquí, reelaboradas, por la claridad que aportan:

Conocimiento artístico	Conocimiento artesano
-Inconsciente	-Consciente
-Natural	-Adquirido
-Espontáneo	-Habitual
-Sin fines	- Con finalidad ¹⁶⁶

Muchos son los filósofos o teóricos del arte que han tratado desde la Antigüedad sobre las lindes entre arte y artesanía, términos que incluso comparten lexema.

¹⁶⁴ Estrada Herrero, David: *Estética*, Herder, Barcelona, 1988, p. 113.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 114.

¹⁶⁶ Cf. en *Ibid.*, p. 121.

Sin ir más lejos Theodor Adorno observaba cómo en la mencionada Antigüedad las artes quedaban englobadas en la artesanía¹⁶⁷. Además, añadía que la técnica es irrenunciable para el arte, dado que es el claro testimonio de que fue hecha por el hombre. Por otra parte, incita a la reflexión, si bien al no quedar expreso el contenido solo es posible atraerlo a través de la “concreción técnica”. En definitiva, en la obra de arte se complementarían técnica y contenido¹⁶⁸. Más aun, el contemplador siempre busca, en primer término, la destreza técnica que, a decir de Adorno, lleva aparejada un *aura* que “es como la memoria de la mano que recorre los contornos de la obra con ternura, acariciándolos, y los va suavizando a la vez que los articula”¹⁶⁹.

Para Adorno la *técnica* se sustenta en la acumulación de capacidades que otorgan facultad de adaptación a los retos que se presentasen ante el ejecutor.

Richard Sennett, en su libro reivindicador del trabajo artesano, se lamenta de lo que él entiende por una cada vez mayor disociación entre la técnica y la imaginación. La artesanía la concibe Sennett como la práctica comprometida y solvente de cualquier oficio y asimismo se pregunta por las consecuencias de disociar *mano y cabeza, técnica y ciencia, arte y oficio*, afirmando, al fin, que esto conduce a una merma y menoscabo de la comprensión y en la expresión respectivamente¹⁷⁰. Y es que a su decir: “En términos prácticos, no hay arte sin artesanía; la idea de una pintura no es una pintura”¹⁷¹.

¹⁶⁷ Cf. en Adorno, Theodor W.: *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1989, p. 279.

¹⁶⁸ Cf. *Ibid.*, p. 280.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 281.

¹⁷⁰ Cf. Sennett, Richard: *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009, pp. 32-34.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 86.

En los encuentros con distintos artistas plásticos durante la preparación del presente trabajo, la mayoría de ellos valoraban positivamente la importancia de los oficios como base del desempeño artístico. Por ejemplo, Pablo Sycet llegaba incluso a la reivindicación de la figura del artesano:

La visión o la actividad del artesano debería estar mucho más valorada de lo que está, sobre todo en función de la actividad del llamado artista, o sea, que con el paso de los siglos esos conceptos que antes estaban muy cercanos se han ido separando como en líneas que nunca se van a encontrar, y creo que ya ha llegado el momento de retomar antiguos conceptos para que exista ese acercamiento, porque hay demasiado artista de ficción a la par que hay demasiado artesano ninguneado. Creo que es tan injusto el aplauso de uno como el ninguneo del otro¹⁷².

¹⁷² Entrevista realizada el 12-7-2012.

Parecía referirse Sycet al exceso de arte eminentemente conceptual por encima de aquel que requiere una mayor implicación física.



[2] Entrevista con Rufino de Mingo

Por su parte Rufino de Mingo, como artista autodidacta, valoraba su aprendizaje en diferentes talleres, algo parecido a lo que se venía produciendo desde antiguo, de hecho los gremios medievales se sostenían en buena medida gracias a la transmisión del conocimiento acumulado. De Mingo desmentía en parte su condición autodidacta merced a los conocimientos que pudo acopiar gracias a la predisposición y generosidad de aquellos que tuvieron a bien abrirle las puertas de sus talleres, donde aprendió técnicas y fórmulas: “es importante que te enseñen la técnica —afirmaba—, porque, si no aprendes la técnica, luego destrozas mucho material hasta que das con la clave [...] me han abierto sus talleres en los que los he visto trabajar y donde me han dicho cómo hacían su obra [...] tú puedes decir que eres autodidacta, pero mucha gente ha sido profesora tuya”¹⁷³.

¹⁷³ Entrevista realizada el 22-7-2012.

Las palabras de Rufino de Mingo se ven corroboradas de algún modo si se echa un vistazo a las aulas universitarias de cualquier facultad de Bellas Artes, que, al fin, vienen a ser simulacros de taller, o talleres en sí mismos a disposición de un mayor número de aprendices matriculados en una enseñanza reglada.



[3] Cuatro panorámicas de las aulas-taller de la Facultad de Bellas Artes de la UCM

También Tomás Bañuelos coincidía en que “las raíces del artista están en el taller del artesano. Ahí es donde se genera el primer artista”¹⁷⁴. También me confirmaba el escultor y profesor que imparten una asignatura llamada *Estrategias*, consistente en buscarle un oficio al discurso artístico: “que la gente busque un tamaño para expresarse, una materia y un tema. Esas son las estrategias para encontrar un lenguaje a través del cual empezar a crear. Y todas tienen su base en ese oficio”¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Entrevista realizada el 25-10-2012.

¹⁷⁵ *Ibíd.*



[4] Entrevista con Tomás Bañuelos Ramón

Y si Tomás Bañuelos nos hablaba de la importancia de hallarle un campo de aplicación al discurso teórico precedente, Rafael Rodríguez de Rivera también testimoniaba profesar un gran respecto a lo artesanal pero como paso previo a lo que ha de ser un discurso artístico sólido, y ahí es donde él encontraba la mayor dificultad, toda vez que apuntaba lo siguiente:

A mí hay gente que me critica cuando digo que para pintar todo el mundo sirve. Y para dibujar igual. O sea, técnica y horas. Igual que en el XVIII las señoras tocaban el piano, lo cual no quería decir que fueran pianistas¹⁷⁶.

En definitiva, lo que reivindica Rodríguez de Rivera es la práctica, la transpiración para, a partir de ella, lanzarse con solvencia en pos de la adquisición del discurso teórico artístico.

¹⁷⁶ Entrevista realizada el 22-1-2013.



[5] Entrevista con Rafael Rodríguez de Rivera

Se deduce también del punto de vista de este artista una manera determinada de concebir el arte: como un oficio al que se subordinan otros oficios. Y precisamente Rodríguez de Rivera es además de un artista consagrado un prestigioso grabador, o sea, que aúna las dos facetas, la de artesano y la de artista. Él tiene muy claro dónde empiezan y acaban una y la otra. El taller de grabado le proporciona una mayor estabilidad económica, pues el arte es una profesión más imprevisible, o se vende o no se vende, o viene la inspiración o no... y al taller siempre acuden artistas de mayor o menor estatus, de los cuales, según me decía el artista-grabador, aprendía mucho. Cuando a su taller asisten los artistas a estampar su obra, él colabora con ellos con lo que tal cosa comporta de enriquecimiento. Vive, por tanto, el arte desde dos facetas: por un lado ayuda técnicamente a la labor de otros artistas y, por otro, tiene la necesidad de hacer su obra como artista, porque, además, concibe el oficio de grabador en dos vertientes: la artesanal y la artística. Él mismo lo explicaba con mucha precisión cuando yo le preguntaba si se consideraba una cosa o la otra cuando trabaja en el grabado; si lo que hacía era más arte o artesanía:

Como grabador-artista, es arte; como grabador-taller, es artesanía. Me explico: si aquí mañana viene un artista y hace su obra, su obra es la que es arte; en ese momento yo me estoy convirtiendo en el director técnico de un taller para que su obra se pueda realizar en una plancha, entonces yo ahí pierdo toda la parte de lo que es el arte¹⁷⁷.

¹⁷⁷ *Ibíd.*

Otra de las cuestiones que quedó constatada en la entrevista a Rodríguez de Rivera es la importancia de la transmisión del conocimiento artesanal entre artistas; otros de los entrevistados para esta Tesis, como se verá, dieron fe de ello. Asimismo, muchas veces también se produce una retroalimentación en el sentido más intelectual.

Otro artista al que también visité en su taller y que también se desdobra en artista y en artesano es Luis Herrero Solano. Realiza este en su taller molduras para cuadros y, aparte, desarrolla una obra propia —además de impartir clases particulares de dibujo y artesanía—. Si bien su día a día parece decantarse más hacia lo artesanal, trabajando también para otros artistas que engrosan su cartera de clientes. Artista autodidacta, llegó al mundo del arte sobradamente bregado en las lides artesanales, aunque desde muy temprana edad aprendió a dibujar y nunca dejó tal hábito.



[6] Entrevista con Luis Herrero Solano

El haber trabajado siempre en talleres le otorga una gran prestancia para solventar eventuales contratiempos él mismo, sin tener que verse obligado a requerir los servicios de otro obrero emplazado *ad hoc*: me contaba que tenía pensado cambiar el suelo del taller y que cuando encontrara el momento oportuno, lo haría. También me mostró cómo había remozado la pata de una silla que se había roto: “Por ejemplo, esta silla, que yo no soy carpintero ni nada, con este palo, me he puesto yo, mira aquí está el trozo roto”¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Entrevista realizada el 26-2-2013.

Decíamos en el apartado anterior que la actualidad acoge en su seno a una amplia pléyade de artistas plásticos; no hay una corriente artística concreta característica de nuestra época. Ciertamente, es normal que así sea, pues hay un mayor número de recursos que inducen al empleo de un mayor número de discursos, los cuales se adaptan o nacen vinculados a una serie de elementos otrora inexistentes, por ello no ha de extrañar la cohabitación del artista “matérico” y del puramente conceptual. No en vano, proliferan los discursos, y las vías de plasmación, como decimos, son ingentes. De hecho, en las facultades de Bellas Artes o en las escuelas o academias de artes, se da cabida a todas las posibilidades, si bien no se reniega, ni mucho menos, de los oficios del arte tradicionales.

En este sentido, la artista Laura Herrero Crespo se refería a otra fórmula de interrelación entre lo artístico y lo artesanal, cuando apuntaba el hecho de que muchos artistas eminentemente creativos alumbraran la idea y encargaran su materialización al artesano de marras:

Es que el papel del artista-genio no me lo creo. Un buen escultor tiene que conocer la cantería y tiene que manejarla perfectamente. Luego están los artistas creativos, que pueden desarrollar un proyecto y que un cantero se lo haga, y no por eso esa idea es menos legítima, pero el tener un conocimiento del material es lo que hace que una persona vaya a saber cómo se va a comportar ese material y cómo puede llegar a desarrollarse. [...] al final [...] el material te está imponiendo dónde puede ir una obra¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Entrevista realizada el 18-3-2013.



[7] Entrevista con Laura Herrero Crespo

Esto último conectaría con lo que más arriba traíamos sobre Miguel Ángel; la dialéctica artista-materia. Y siguiendo la estela del gran Miguel Ángel cabe atraer las palabras del artista Rafael García Tejero cuando apuntaba lo que sigue:

El escultor, escultor, está más conectado con una expresión más primitiva de la artesanía, más dura. Es verdad que la escultura hoy puede estar solucionada porque un escultor no tiene por qué estar haciendo forja o golpeando al hierro, sino que puedes encontrar unos talleres que te lo hagan: el artista diseña un motivo y estos mismos talleres te pueden hacer un resultado final, es decir, que tampoco tú tienes que ser un forjador o un tallista, te lo puede hacer otra gente o, incluso, con las nuevas tecnologías que se están descubriendo, el trabajo con rayo láser quita también mucho trabajo [...]. El resultado es el mismo, lo único que pasa es que el artista romántico ha querido hacer todo el proceso desde la idea hasta el final. Y hoy el chico contemporáneo que quiere hacer una escultura no se va a plantear incluso tallar, simplemente se puede plantear diseñar y entregar a una fábrica en la que se lo van a hacer [...].

El grado de implicación depende de cada artista¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Entrevista realizada el 22-7-2012.

En las palabras de García Tejero entra en liza la cuestión de la autonomía del artista plástico, ya que si no es con la participación del artesano la obra se torna en muchos casos inviable.



[8] Entrevista con Rafael García Tejero

Muchas veces es simplemente el potencial económico el factor determinante para que un artista no acometa una determinada empresa, también la ausencia de un lugar de almacenaje de determinados materiales. En cualquier caso, ya me advertía García Tejero de que encontraría, mediando grises, a artistas que defiendan “posturas de implicación artesana” o “de implicación ideológica” que anteponen el resultado final.



[9] Entrevista con Pablo Angulo

El pintor y escultor Pablo Angulo, por ejemplo, concibe las labores artísticas supeditadas a los oficios, pues a su parecer son el principio de todo, desde la madera en la construcción del bastidor de un cuadro a la imprimación de una tela... y afirmaba:

“todo el aparataje que utilizamos los escultores viene de otros sitios, y está mezclado, las gubias, las lijas, las sierras, los martillos; incluso los palillos metálicos, todo el utillaje, todos los aparatos... que tienen también muchas veces que ver con el mundo de la moda, de los sastres, está todo en un mismo sendero”¹⁸¹.



[10] Pablo Angulo muestra un utensilio propio de la práctica deportiva que él emplea para trabajar con la arcilla

Una visión muy afinada, que vendría a conciliar la mayor parte de los trabajos y consideraciones traídos a este epígrafe, acerca de la relación entre lo artístico y lo artesanal la ofrecen algunos escritos del filósofo Lewis Mumford compilados en el libro *Arte y técnica*¹⁸².

Se compone *Arte y técnica* de seis magníficas conferencias en torno a la íntima relación que a lo largo de la historia ha tenido el impulso creativo humano así como a los mecanismos que han posibilitado muchas veces llevarlo a cabo o avanzar en más sofisticados tecnicismos, hasta el punto de llegarse a un estadio evolutivo en el que lo mecánico parece estar acabando con el alma de ciertas obras nacidas, al fin, de los reductos más entrañables de la humanidad.

Una impronta humanística y profunda es la que confiere Lewis Mumford a sus textos. Con lente panorámica, y a la vez concisa, atisba las esencias del arte como compendio de sentimientos, valores, emociones, intuiciones... “La obra de arte —apunta— es el manantial visible y potable en el que los hombres comparten las fuentes subterráneas de su experiencia”¹⁸³.

¹⁸¹ Entrevista realizada el 13-5-2013.

¹⁸² Incluyo parte de mi artículo publicado en la revista *Cuaderno 10* (6-2-2015), porque sintetiza a la perfección muchos de los aspectos tratados en el presente trabajo hasta el momento. Recuperado el 7 de febrero de 2015 en:

<http://www.cuaderno10.com/resenas/arte-y-tecnica-lewis-mumford/>

¹⁸³ Mumford, Lewis: *Arte y técnica*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2014, p. 50.

Nos hace ver Mumford por qué arte y técnica, invariablemente, emparentaron de manera tan feliz; y es que el arte —precisa— siempre proviene de la abstracción así como la técnica ha de prescindir de tal universo intuitivo en aras de promover el proceso mecánico¹⁸⁴.

De la humana capacidad de abstracción brotaría ese caudal de simbólicas estructuras que no es otra cosa que la pugna por hallar fórmulas a través de las que exteriorizar y proyectar todo aquello residenciado en la humana creatividad, que se compone de emociones e intuiciones fundamentalmente. La técnica acudiría, así las cosas, en auxilio de lo conjeturado aportando métodos para, dominando y superando los escollos, dominar asimismo las condiciones externas¹⁸⁵.

Considera, por tanto, Mumford que sería primero, en la noche de los tiempos, el universo simbólico el que precedería a la herramienta sin menoscabo de que ambas facetas se desarrollasen de forma interrelacionada, y aduce que todas las eras han estado asociadas a su correspondiente hallazgo tecnológico¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Cf. *Ibíd.*, p. 54.

¹⁸⁵ Cf. *Ibíd.*, p. 64.

¹⁸⁶ Cf. *Ibíd.*, p. 71.

También delata que muchas veces tenderíamos a subestimar, o a no reconocer en la dimensión que merecen, ciertas tareas de índole artesanal, esto es, su dureza, sus tediosas, por lo reiterativas, rutinas... y ello por atender solo a la faceta creativa y atisbarla de manera excesivamente idealizada, no en vano la mayor parte de los artistas se infligen, a sí mismos, duras y penosas rutinas en pos del dominio de una u otra técnica a través de la que erigirán la primaria intuición.

Otorga, en el libro que nos ocupa, nuestro heterodoxo humanista una visión a la vez general y precisa del objeto de atención del mismo; y es que a lo largo de la historia los paradigmas han ido evolucionando, no siendo lo mismo el artista medieval que el ilustrado ni que el contemporáneo. Por ejemplo, nos hace ver el ensayista la asunción del papel de artesano por el artista medieval en su lucha por convertir “la eficiente forma utilitaria en una forma simbólica significativa”¹⁸⁷. De hecho, observa cómo es muchas veces dificultoso deslindar ambas facetas y discernir con precisión entre el artista y el artesano dada la gran importancia de que gozaba el proceso técnico —que entonces se aliaba a la perfección con el impulso creativo—.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 84.

Y, apoyado en las anteriores precisiones, llega a considerar nuestro autor aquella época un punto álgido civilizatorio en el equilibrio que representa la armónica relación entre arte y técnica, fantasía y realidad, no prevaleciendo un aspecto sobre el otro, por contrapesarse lo subjetivo y lo mecánico. El perfeccionamiento técnico dotaba al artesano de mayores cualidades incluso para adoptar facetas más creativas¹⁸⁸.

Pone Mumford un límite cronológico en el predominio de los procedimientos artesanales: mediados del XIX. En tan amplio margen temporal la artesanía sería esa vía intermedia que armonizaría, pondría en conexión, los significados sin utilidad alguna y los utensilios sin el menor atisbo significativo¹⁸⁹.

En el mismo momento de *impasse* al que se refería Mumford ubicaba Juan Pascual Gay también el inicio de una separación entre la artesanía y el arte, ambos situados en los dominios del *animal laborans*, ya en plena revolución industrial, cuando el artista empieza a vincularse con el *homo faber*, consustancial a esta etapa¹⁹⁰.

2.2. El artista como obrero intelectual

El arte y la artesanía surgieron, como venimos viendo, muy emparentados, y aunque en la actualidad se halla delimitada una disciplina con respecto a la otra, en muchos casos siguen relacionándose. De hecho, incluso la UNESCO en su definición de la artesanía la vincula en cierta medida a la expresión artística: Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente¹⁹¹.

¹⁸⁸ Cf. *Ibíd.*, p. 86.

¹⁸⁹ Cf. *Ibíd.*, p. 101.

¹⁹⁰ Cf. Pascual Gay, Juan: "Oficio y genio. Entre el artista y el artesano", *La Palabra y el Hombre*, (otoño 2012), p. 53.

¹⁹¹ Cf. en *Estudio de la artesanía en Asturias. Artesanía, diseño y nuevas tecnologías*, Fundación Prodintec, Gijón, 2006, p.13.

Afirmaba Adolfo León Grisales Vargas que el arte más sería un *a priori* respecto de la ciencia y filosofía modernas que algo posterior a la artesanía, ya que tanto arte como artesanía han seguido sus respectivas trayectorias. Y añadía que lo que para la artesanía es fundamental: “el saber práctico”, para el arte se ha convertido en cosa “accidental”, y al decir tal cosa Grisales Vargas constataba el paso del arte del “hacer cosas” hacia el “decir cosas” cada vez mayor en que ha evolucionado la actividad artística. La racionalidad “espiritual e intelectual” del arte, ya lo venimos apuntando, es “racionalidad práctica en la artesanía”¹⁹².

Venancio Blanco Martín concebía la práctica artística como medio de expresar lo más sublime pero, eso sí, para lograrlo afirmaba asimismo la importancia de aquellos elementos artesanales con que conviven en el taller¹⁹³.

Es la de Blanco Martín una visión de carácter más tradicional si la confrontamos con los discursos más alejados del contacto con la materia. Es incuestionable que la tradición artesanal que ha acompañado históricamente al artista aún hoy no se le ha desprendido del todo en términos generales. En este sentido es interesante atraer el trabajo de Nel Rodríguez Rial en el que teoriza sobre la importancia de la mano del artista, educada por este, que a su vez se ha educado a sí mismo a través de ella¹⁹⁴.

¹⁹² Cf. Grisales Vargas, Adolfo León: “Vida cotidiana, artesanía y arte”, *Thémata*, nº 51 (enero-junio 2015), pp. 253-259.

¹⁹³ Cf. Blanco Martín, Venancio: *El taller*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1997, p. 10.

¹⁹⁴ Cf. “La mano del pintor y las bellas materias”, *Investigaciones Fenomenológicas, Vol. Monográfico 2: cuerpo y alteridad* (2010), p. 411.

La mano, en dicha lógica, “inventa la forma y solicita el concurso del instrumento” del cual se derivan nuevas habilidades. Se refiere Rodríguez Rial a una “*sabiduría manual*”¹⁹⁵, y añade que “los nuevos útiles o instrumentos no hacían sino exigir nuevas destrezas, desarrollar fuerzas y poderes del cuerpo y de la mano y, derivadamente, del espíritu”, que habría hallado “nuevos aliados a través de los cuales crear, expresarse y enriquecerse”¹⁹⁶, pues a través del contacto de las manos con la materia se aprende táctilmente acerca de ella¹⁹⁷.

La mano del artista, como la del artesano, requiere de la adquisición de habilidades técnicas si bien “no como fin en sí misma, sino como medio para aspirar a eso que se entiende por arte. Aunque la modernidad y, en particular, las vanguardias desacreditaron la necesidad del oficio como condición del artista, tradicionalmente la adquisición de la destreza propia de un oficio ha estado vinculada al artista como una etapa necesaria de su formación”¹⁹⁸.

Hay un componente intelectual en el trato del artista con la materia, pero porque afronta dicho trato desde premisas diferentes a las del artesano. E. H. Gombrich lo apuntaba a través del ejemplo de Leonardo:

Lo que preocupa al artista ante y por encima de todo es la capacidad de inventar, no la de ejecutar; y para convertirse en vehículo y sostén de la invención el dibujo ha de adoptar un carácter por completo distinto, que recuerda no ya al patrón del artesano sino al borrador inspirado y desaliñado del poeta. Sólo entonces es libre el artista de seguir a su imaginación a donde le lleve y “atender a los movimientos apropiados a las situaciones espirituales de las figuras que componen su relato”¹⁹⁹.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 412.

¹⁹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 414.

¹⁹⁸ Pascual Gay, Juan: *Op. cit.*, pp. 53-54.

¹⁹⁹ Gombrich, E. H.: *Norma y forma*, Alianza, Madrid, 1985, p. 147.

En Miguel Ángel también operaba ese impulso, esa inquietud, que lo llevaba a atisbar una u otra figura en la piedra. Apuntaba Janson, el hecho de que realizase ingentes probaturas. En el caso de Leonardo, Gombrich hacía lo propio analizando una serie de borradores de este, los cuales lo llevan a afirmar que el procedimiento seguido trasciende de lo artesanal: “El boceto no es ya preparación de una obra concreta, sino parte de un proceso que está en continuo desenvolvimiento en el espíritu del artista; en lugar de detener el flujo de la misma imaginación, le ayuda a fluir”²⁰⁰. Dichos bocetos son confusos, aparecen figuras rectificadas y redibujadas, las cuales reflejan, en efecto, un incesante flujo de nuevas ideas.

Así las cosas, no se puede dejar de afirmar que el artista, y más en aquella época, atisbaba indubitablemente un horizonte material, esto es, una futurible incursión en lo artesanal tras la intrínseca lid abstracta.

2.2.1. El artista y el científico

Una síntesis muy clara entre el artista y el científico se dio en el Renacimiento. Por ejemplo, sería de gran importancia el hallazgo de la perspectiva lineal para observar la realidad; constituiría un gran influjo en las postreras revoluciones científicas y artísticas. Fue muy significativa la recuperación de antiguos tratados como la *Óptica* de Euclides y la de Ptolomeo, ambas recuperadas a partir de traducciones al latín en el siglo XII desde versiones en árabe. Alberti y otros se empaparían de estas teorías. Ni que decir tiene lo que supuso tal legado para Brunelleschi, emergiendo la figura tan célebre en este tiempo del “artista-ingeniero”²⁰¹. Y es que en esta época se hizo cumplido acopio de los avances científicos pretéritos y se los aplicó al arte, y eso se uniría a que la creatividad se puso también al servicio de la ciencia, aunque como vamos a ver la ciencia, como el arte, tiene como punto de partida la intuición y la imaginación.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 148.

²⁰¹ Cf. Samuel y Edgerton J.r.: “Arte y ciencia. La visión en el Renacimiento”, *Contactos*, nº 46 (2002), pp. 15-26.

La máquina vino a plantear una nueva problemática en el recinto de la creatividad, generando un discurso nuevo en el arte²⁰². Con la industria surge el diseño y se conforma un espacio intermedio que relaciona arte y ciencia. El diseño se relaciona con las ciencias sociales por su fin comunicativo, y con el arte por su aspecto estético. Arte y ciencia se complementan como vías de interpretación y comprensión²⁰³.

Martin Kemp veía muchos puntos en común entre el arte y la ciencia, sobre todo en la forma de acercarse a un problema o concepto, así como la capacidad intuitiva. Pese a pertenecer a diferentes dominios, existen ciertos puntos en común. Y ponía el ejemplo de Leonardo, que se desplazaba de uno a otro campo de conocimiento preservando ese elemento que a todos unía²⁰⁴.

José Ángel Valente consideraba que los científicos se sorprenden muchas veces cuando se los considera gentes imparciales que experimentan recogiendo hechos objetivos, y es que la propia experimentación surge de manera intuitiva previamente, de una conjetura de lo que la realidad analizada pueda ser²⁰⁵. Ahora bien, entre ambos vislumbraría una principal diferencia: “Lo que el científico trata de fijar en la experiencia es lo que hay en ella de repetible, lo que puede capacitarle para reproducir una cadena determinada de experiencias a fin de obtener un determinado tipo de efectos previsibles. [...] Al poeta no le interesa lo que la experiencia pueda revelar de constante sujeta a unas leyes, sino su carácter único, no legible, es decir, lo que hay en ella de irrepetible y fugaz”²⁰⁶. En el arte igual.

La ciencia prevendría la subjetividad mediante los métodos cuantitativos y las repeticiones experimentales²⁰⁷.

²⁰² Matos, Ana María de: “El útil: cosa y obra de arte”, *AIS*, nº 5 (1993), p. 92.

²⁰³ Vicente, Sonia: *Op. cit.*, p. 87-94.

²⁰⁴ Cf. en la entrevista que le realiza Xavier Pujol Gebellí en SEBBM, nº 162 (diciembre de 2009), pp. 30-32.

²⁰⁵ Cf. Valente, José Ángel: *Las palabras de la tribu*, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 21.

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 20-21.

²⁰⁷ Racionero, Luis: *Arte y ciencia*, Laia, Barcelona, 1986, p. 26.

Luis Racionero aseveraba que “para los seres humanos, crear equivale a construir una relación nueva a partir de elementos preexistentes”²⁰⁸. Y, como Valente, aducía lo siguiente: “Arte y ciencia son dos modalidades dialécticas del proceso creativo. El arte articula y la ciencia especula [...]. El arte compone entidades artificiales previamente inexistentes [...] y para ello combina esos materiales a fin de que intensifiquen la experiencia y provoquen profundas emociones”²⁰⁹. Y con respecto a la imaginación científica ofrecía el siguiente ejemplo de Newton:

Newton advirtió que al lanzar una piedra, caía, que al lanzarla más fuerte, caía más lejos, y a raíz de ese dato *imaginó* a una bola lanzada con fuerza suficiente para que cayera más allá del horizonte y permaneciera girando en torno a la tierra. He aquí, pues, un salto imaginativo al que su autor añadió, además, una analogía tan imaginativa e inspirada como una metáfora de poeta: Newton concibió la luna como una enorme piedra lanzada alrededor de la tierra. Y de ahí pasó a calcular cuánto tiempo tardaba la luna en girar en torno a la tierra: supuso —otro acto de imaginación— que la fuerza de la gravedad que la tierra ejercía sobre la luna debía ser inversamente proporcional al cuadrado de la distancia entre ambas y contrastó sus cálculos con la realidad: 28 días²¹⁰.

Para Racionero no es equiparable la *fantasía* a la *imaginación* —de la que sí bebe la ciencia—, pues la primera es un neto automatismo, en tanto que la imaginación combina fórmulas tangibles y viables²¹¹. Y escribe: “cualquier teoría del mundo está siempre influida por las metáforas que se introducen en ella”²¹², por lo que hay mucha conjeturación espontánea en el avanzar de la ciencia²¹³.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

²¹¹ *Ibid.*, p. 39.

²¹² *Ibid.*, p. 27.

²¹³ *Ibid.*, p. 28.

Walter Benjamin advertía de la revolución que supuso la fotografía, pues este hallazgo venía a trastocar toda la tradición artística llegando a afirmar que la capacidad de reproducción mecánica desdibujaba incluso el aura de la obra de arte²¹⁴, llegándose a poner en cuestión la función, por ejemplo, de la pintura, que no puede ser ofrecida a un colectivo y simultáneo disfrute²¹⁵. Y es que el arte y la ciencia siempre han mantenido un diálogo muy directo, pues el artista se ve obligado continuamente a investigar y a testar materiales, por ello es factible una influencia entre unos y otros como ocurre en el ámbito de las ciencias — donde hay científicos creativos, indagadores, y meros operarios de la ciencia—. A este respecto M^a Teresa González Vicario se refería, en el ámbito de la escultura, a cómo influyeron los avances de la contemporaneidad: “La aparición de materiales y técnicas nuevos ha alterado la práctica artística del escultor contemporáneo. ‘El artista — señala Pierre Cabanne— abandona su taller y sus herramientas tradicionales para echar mano de la dinamita, el bulldozer y la piedra o tallar un prado con un tractor’”²¹⁶.

Asimismo dejaba constancia del hecho de que se trasvasaran numerosos materiales propios del ámbito de la construcción a la plástica: “La investigación plástica llevó también a Picasso a realizar con grandes superficies de hormigón esculturas planas y monumentales [...]. Esta técnica del ‘grabado de hormigón’ había sido empleada por primera vez en Oslo por el arquitecto Erling Viksjö o el ingeniero Suerre Jystad, y consiste en grabar un dibujo sobre la superficie de hormigón con un soplete de chorro de arena”²¹⁷.

También hacía alusión al importante lugar ocupado por el hierro, dada su combinación de ductilidad y resistencia²¹⁸.

²¹⁴ Cf. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Casimiro, Madrid, 2013, p. 16.

²¹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 43.

²¹⁶ González Vicario, M^a Teresa: “La práctica artística del escultor contemporáneo y los materiales”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H^a del Arte, t. 10 (1997), p. 295.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 296.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 300.

A tenor de lo apuntado previamente, podemos afirmar que el arte es un concepto que engloba en su seno dos componentes básicos: uno más abstracto e insondable —la creatividad— y otro más tangible y apreciable, producto del anterior en muchos casos. Y ambos poseen una cierta propensión experimental, cosa que acerca al concepto “*arte*” a la *ciencia*. Tanto las teorías científicas como las cogitaciones vinculadas a la artística creatividad deben mucho al instinto y a la casualidad. La imaginación es artística y científica, si bien la ciencia la vehicula hacia lo utilitario y el arte hacia lo insólito.

Artista y científico son investigadores.

En su dimensión más plástica y artesanal el arte se vale mucho de la ciencia, aplicando en numerosas ocasiones los hallazgos de esta. El escultor Jorge Oteiza, por ejemplo, entendía el espacio en que pergeñaba sus creaciones y sus presupuestos epistemológicos como un laboratorio del arte, un espacio en el que experimentaba y desarrollaba esos *tanteos en la oscuridad* a los que ya hicimos alusión²¹⁹.

Alfredo Marcos, en un libro colectivo que coordinaba junto a Sixto J. Castro, se refería a la “linde nebulosa” entre ambas realidades ejemplificándolo de la siguiente manera:

Los taxónomos de salón se sentirán incómodos ante la obra de Asimov, de Julio Verne o de Michael Crichton. ¿En qué estante colocarán el libro? Las imágenes médicas entreveradas en las series televisivas de moda, los biomonstruos de la escultora Patricia Piccinini, las esmeradas pinturas botánicas de Celestino Mutis, los fractales de Mandelbrot, los poemas biológicos de Szymborska, los diseños de Da Vinci, las planchas anatómicas de Aristóteles... ¿de qué lado han de caer? Géneros enteros, como la literatura científica, el cine documental, la pintura naturalista, grandes áreas de la fotografía que van desde la fotografía naturalista hasta imágenes biomédicas, están en terreno de nadie o de

²¹⁹ Cf. en el artículo de Sarriugarte Gómez: “Del culto a la muerte de un maestro: Oteiza y los jóvenes escultores vascos en los años 80”, *Sancho el Sabio*, nº 25 (2006), donde entre las páginas 132 y 133 se alude a la dimensión artístico-científica de Oteiza.

todos. Algo similar se puede decir de la tecnología, que incluso etimológicamente tiene que ver con el arte y con la ciencia, de las ingenierías y del diseño, de la arquitectura, que ha sido pensada históricamente como una de las artes y como un campo apto para la aplicación de la ciencia²²⁰.

También añadía el hecho claro de que muchas áreas de trabajo artístico y científico se sustentan en idénticas o similares herramientas informáticas. Vendría esta a ser una de las múltiples convergencias que se dan, no en vano hay momentos en que incluso se subvierten los principios de uno y otra: “actualmente apreciamos los aspectos racionales, epistémicos y universales del arte —afirma Alfredo Marcos—, al tiempo que se pone en duda la pureza racional de la ciencia, emergen elementos de creatividad e imaginación en la actividad investigadora y constatamos la presencia de metáforas en los textos científicos”²²¹.

En definitiva existen varias intersecciones entre arte y ciencia, como una intersección se produce en algunos casos entre el artista y el artesano-obrero. Como ocurre con el científico, el artista ocupa, por supuesto, su lugar diferenciado —una diferencia que se ha ido consolidando históricamente— con respecto del artesano —del obrero—, cosa que no obsta para que en un momento dado, de repente, se desdibujen las figuras de uno y otro, aunque sea por instantes muy breves y concretos, antes de que las finalidades de cada cual los lleven por sus respectivos derroteros.

²²⁰ Sixto J. Castro y Alfredo Marcos (eds.): *Arte y ciencia: mundos convergentes*, Plaza y Valdés Editores, Madrid, 2010, p. 11.

²²¹ *Ibíd.*, p. 12.

2.2.1.1. *El artista-ingeniero*

Pese a que la ingeniería civil no eclosionaría hasta entrado el siglo XIX, entendida como disciplina sustentada en la matemática y en rigurosos procedimientos de contraste, existió en cambio la figura del ingeniero en un sentido más humanístico, aunque no desprovista de ciertos medios técnicos. Un ejemplo paradigmático fue el de Leonardo da Vinci, quien incursionó tanto en la ingeniería como en la arquitectura desde la práctica artística, siendo, en definitiva, “un constructor inventivo” que, además de grandes obras pictóricas, trabajó intensamente en los ámbitos científico-tecnológico y de proyección de edificaciones²²². Ahora bien, como apuntaba Asdrúbal Valencia: “el logro de un artista es un fin en sí mismo y de valor permanente a pesar de los cambios en estilos y gustos con el tiempo. El logro de un ingeniero, por el contrario, es meramente una contribución al flujo de logros”²²³, por lo que cabría separar ambas facetas aunque muchas veces se complementen.

²²² Cf. Valencia Giraldo, Asdrúbal: “El ingeniero Leonardo da Vinci”, *Revista de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Antioquia*, n° 32 (diciembre de 2004), pp. 125-126.

²²³ *Ibíd.*, p. 133.

Ya tratábamos anteriormente la importancia que tiene, no obstante, la imaginación en las dos facetas —la artística y la científica, referida en este punto al ingeniero—. Juan Francisco Gómez-Cambronero defendía la importancia de la creatividad en la práctica del ingeniero, junto con la ciencia, las matemáticas y la experiencia, al otorgarle, muchas veces, la posibilidad de “aplicar las soluciones técnicas existentes o incluso desarrollar otras nuevas”, suponiendo incluso la complejidad creciente de determinados trabajos el empleo de “un mayor esfuerzo creativo”, si bien es cierto que ser ingeniero no implica ser creativo, pues hay tareas fiscalizadas en empresas en las que únicamente este ha de aplicar soluciones ya contrastadas por el uso, esto es, recurrir al acervo profesional de conocimientos establecidos²²⁴.

Pero el ingeniero que tiene opción de ser creativo poseerá muchos puntos de encuentro con el artista, como “imaginar distintas soluciones que permitan analizar la viabilidad del proyecto, algunas de ellas inverosímiles o sorprendentes a primera vista”²²⁵.

El ingeniero, al igual que el artista, en muchos casos, ha de basarse en la experimentación, la técnica y el conocimiento de los materiales con los que operará.

²²⁴ Cf. Gómez-Cambronero, J. F.: “Nexo entre el ingeniero y el artista”, *Cimbra* (abril, mayo, junio de 2010), p. 53.

²²⁵ *Ibíd.*

En la actualidad, así como ha adquirido relevancia la figura del arquitecto-artista, parece también adquirir pujanza la del ingeniero-artista. Un ejemplo en este sentido sería Javier Manterola, de quien Miguel Aguiló Alonso destacaba su capacidad de integración de la capacidad técnica y la expresión artística, yendo más allá del mero funcionalismo. Asimismo analizaba, cual si se tratase de una pintura o una escultura, las dimensiones plásticas y estéticas de algunos de los puentes que el aludido Manterola diseñó²²⁶.

3. Lugares tradicionales de encuentro entre el artista y el obrero

3.1. Arquitectura, arte y artista

La arquitectura es una disciplina que siempre se ha hallado en un terreno difuso, no fácilmente discernible, entre otros motivos por escorarse por diversos fines e intencionalidades. Gadamer aludía a la doble vertiente hacia la que se orienta la obra arquitectónica: hacia el objetivo que debe cumplir y hacia el sitio a ocupar en el contexto que fuere. Asimismo anotaba el que se haya de ajustar a una serie de condiciones técnicas tras la aplicación de las cuales se podrá decir que se trata de una obra de arte si consigue aportar algo nuevo al contexto espacial; si demuestra que encierra una lógica técnica y estética y no algo aleatorio o que atente contra el paisaje. Son, esos, edificios a los que otorga su atención la ciencia del arte por contener algo que permita llamarlos “monumentos arquitectónicos”. También contienen las obras arquitectónicas, a la manera de ver de Gadamer, a todas las demás obras artísticas y decorativas²²⁷.

²²⁶ Aguiló Alonso, Miguel: “Javier Manterola, más allá de la funcionalidad y la belleza”, *IT*, nº 79 (2007), pp. 36-43.

²²⁷ Cf. Gadamer, Hans-Georg: *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 2005, pp. 207-210.

La arquitectura debe mucho a la geometría, inventada en Egipto y perfeccionada más tarde por Euclides y Pitágoras. Es tal disciplina una forma abstracta de ordenar elementos de la naturaleza y ha sido y es la misma que emplean los arquitectos para elaborar sus planos. Si bien se puede afirmar que existe una arquitectura sin arquitectos, la popular, que cuenta con menos medios técnicos. Un ejemplo intermedio muy ilustre es el de Gaudí, arquitecto de carrera, en quien se perciben más las influencias de la artesanía —con la cual tuvo una relación muy directa toda vez que pertenecía a una familia de caldereros— desde la cual trascendió hacia lo estético²²⁸. De hecho, los orígenes de la arquitectura poseen una raigambre vinculada con la improvisación a su vez producto de la necesidad. El ser humano desde su estadio de *homo erectus* hasta el Neolítico vivió entregado a la satisfacción de su más primaria necesidad: alimentarse. Si a eso añadimos el nomadismo que caracterizaba a su existencia no ha de extrañar que las primeras moradas fuesen del todo improvisadas y transitorias, aprovechando los buscadores de refugio casi siempre el resguardo ofrecido por el entorno en que se hallasen; eso hasta que van obteniendo medios más seguros de subsistencia sobre los que sostener la paulatinamente incipiente vida sedentaria, que irá acompañada de un modo más definido de construcción de viviendas.

²²⁸ Cf. Bassegoda Nonell, Juan: “La arquitectura escultórica de Antonio Gaudí”, *Boletín Académico. Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña*, nº 8 (1988), pp. 5-10.

Diferentes estudios apuntan a que el medio físico fue determinante en la tipología de edificaciones, esto es, según la existencia de piedras o árboles se recurriría a lo pétreo o a la madera²²⁹.

La genealogía de técnicas y tipologías de construcción paleolítica contó con dos formas principales: "*Abrigos abiertos contra el viento y la intemperie en forma de zanjas excavadas en el terreno, sin cubrir, parapetos hechos amontonando piedras y tierra, por encima del terreno, y parapetos contruidos con palos atados o entrelazados y recubiertos de ramas o pieles, clavados en el suelo con distinta inclinación, lo que permitía también cierto grado de cobertura*" y "*Construcciones con armazones y cerramientos ligeros y abiertos: tiendas, cabañas y chozas levantadas sobre el suelo o, preferentemente sobre una base semienterrada entre 0,5 y 1 m, con dimensiones medias de 4 a 6 m de diámetro, a veces usando huesos de mamut en lugar de los pequeños troncos. La forma es circular u oval, que permite el máximo espacio habitable con el mínimo perímetro posible, con el consiguiente ahorro de material y esfuerzo, ya que facilita la cubrición de tipo cónico a partir de un ligero entramado de ramas que se inclinan o curvan hacia un punto o línea superior central que, según las dimensiones puede necesitar sostenerse con un poste o dos en que apoya una especie de viga cumbreira. Se utilizaron materiales ligeros o blandos como cañas, juncos y ramas o troncos pequeños de sauces y abedules*"²³⁰.

²²⁹ Cf. León Vallejo, Francisco Javier: "Construcción del hábitat en la Edad de Piedra", *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la construcción* (22-24 de octubre de 1998), pp. 273-274

²³⁰ Cf. *Ibíd.*, pp. 274-275.

En el Mesolítico (12000 y 8000 a.C.) se irá produciendo una mayor complejidad en los asentamientos sedentarios, apareciendo el muro y las cubiertas leñosas, esquema básico de lo que hoy entendemos por una casa.

Umberto Eco anunciaba la complicación que le surge a la Semiótica cuando aborda la arquitectura porque, a su decir, las edificaciones no comunican sino que funcionan —por ejemplo, un techo cubre—. Aunque desde la Edad de Piedra, apunta, el hombre sintió la necesidad de ponerse a resguardo y ese hecho instintivo ya empezó a encerrar múltiples connotaciones. Y es que junto con la funcionalidad, adquiere relevancia un nutrido número de detalles comunicativos de diferente índole²³¹.

Javier Maderuelo aludía a unos posibles inicios de lo arquitectónico más allá del mero utilitarismo: “la arquitectura en sus orígenes ha tenido que estar muy ligada a ciertas necesidades mitológicas y rituales así como al deseo del hombre de entender lo sobrenatural. Sólo mucho tiempo después, bajo la presión de una visión de la vida que gradualmente ha ido escorando hacia la utilidad, se han profanado aquellos significados de la arquitectura en aras de la evolución tecnológica”²³².

Azorín, en uno de sus escritos, mostraba cómo los ambientes concretos determinan en parte no solo los temperamentos de quienes los habitan, sino también de sus casas. Y lo ejemplificaba con la casa prototípica vasca y la levantina. La primera, enclavada en un hábitat más agreste, posee unos mayores resortes de solidez:

²³¹ Cf. Eco, Umberto: *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1986, pp. 252-265.

²³² Maderuelo, Javier: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Akal, Madrid, 2009, p. 357.

La casa vasca es uniforme, simétrica, sólida, tal vez achaparrada. Sus tejados son grandes, colocados en pronunciada vertiente: los aleros sobresalen anchurosos. Si no es de piedra gris, negra, los esquinazos al menos son de recios sillares. Y de piedra son los alféizares de las ventanas. Y de piedra la arquería, grave, majestuosa, que da entrada al zaguán [...]. Una casa vasca no tiene irregularidades ni asimetrías [...]. La casa vasca es siempre, indefectiblemente, una edificación, cuadrada o cuadrilonga, de cuatro paredes recias y de una extensa y uniforme techumbre pina [...] ²³³.

La levantina, en cambio, es más liviana, con paredes más frágiles y tejados más pequeños. El caso es que Azorín dice ver también en las edificaciones rasgos del carácter general de los que habitan cada contexto. Así que, atendiendo a sus apreciaciones podemos decir que la arquitectura más allá de su significado utilitario, parece traslucir muchos otros mensajes y explicar muchas circunstancias, y eso partiendo de una intención funcional.

También Lewis Mumford aportaría interesantes pensamientos sobre la arquitectura, disciplina que aúna —según apuntaba— diversas facetas: utilidad y significado estético, símbolo y estructura... a lo que se sumaría el componente de ingeniería, que, siendo extremadamente necesario, no puede dejar de cohabitar con el factor expresivo, tenga dicha dimensión más o menos protagonismo. Dicen mucho —continuaba Mumford— las construcciones de la personalidad del arquitecto y de la comunidad a la que sirve. Asimismo se percibe en este teórico un cierto recelo con respecto a la excesiva mecanización de los procesos constructivos en los últimos tiempos por carecer dichas fórmulas del componente representativo del que gozaban en otras épocas ²³⁴.

Gonzalo Borrás Gualis ubicaba la esencia de la arquitectura en el espacio interior, un espacio delimitado por muros; tal apreciación la reforzaba citando las palabras de Zevi, para quien las edificaciones carentes de muros, caso del Arco de Tito, nada tienen que ver con lo arquitectónico, sino más bien con lo urbanístico, por configurar un espacio meramente exterior, y con lo escultórico, a lo que los aboca su tridimensionalidad ²³⁵.

²³³ Azorín: *Tiempos y cosas*, Salvat, Madrid, 1970, pp. 84-85.

²³⁴ Cf. Mumford, Lewis: *Op. cit.*, p. 152.

²³⁵ Cf. Borrás Gualis, Gonzalo M.: *Teoría del arte I*, Historia 16, Madrid, 1996, p. 48.

Y aunque nos referíamos a las dos vertientes de la arquitectura, Gonzalo Borrás Gualis diferenciaba entre lo arquitectónico y lo constructivo: “Una nave para guardar bicicletas es una construcción; la catedral de Lincoln es una obra de arquitectura”²³⁶.

También H. W. Janson incidía, incluso etimológicamente, en tal diferenciación remontándose a la antigüedad griega: “[...] la ‘arquitectura’ representaba algo más elevado que la ‘tectura’ corriente —esto es, la ‘construcción’ o la ‘edificación’—; [...]. Se trataba de una estructura que se distinguía de las más prácticas y cotidianas tanto por su escala, orden y durabilidad como por la solemnidad de su función”²³⁷.

Lo constructivo está en la base de lo arquitectónico, pero a partir de dicha base será la trascendencia de lo construido lo que eleve o relegue a un estadio u otro dicha construcción. Y aquí surge otra controversia: ¿Es el arquitecto un artista? Podemos responder que según el propósito de este: si el previo planteamiento va direccionado hacia una creación de índole estética todo indica que estará dicho arquitecto ejerciendo como artista, como creador de una obra de arte empleando el cauce arquitectónico. Pero como aquí no acaba lo controversial, nos encontramos con que desde antiguo la figura del arquitecto no estaba bien definida, ejerciendo tal tarea artistas de otros dominios o gentes venidas de la artesanía con dilatada experiencia en el mundo de la construcción. Esto es, se daba en algunos casos el proceso inverso a lo que suele ocurrir hoy: que el arquitecto se torne artista. Entonces muchas veces el artista se erigía en arquitecto para atender un encargo concreto.

A su vez dichos artistas no estaban nítidamente catalogados, pues tardaron siglos, como venimos viendo, en resarcirse de la losa de la consideración como artesanos, lo que incidía en una menor consideración con respecto a profesiones de índole más eminentemente intelectual. A tal cosa hay que añadir el anonimato en que se hallarían sumergidos hasta que el Renacimiento italiano pusiera en valor la figura del artista vinculándolo con el trabajo intelectual.

²³⁶ Cf. en *Ibíd.*, p. 48.

²³⁷ Janson, H. W.: *Op. cit.*, p. 56.

Marta Poza Yagüe exponía el hecho de que merced a la tradición clásica de recordar a los grandes personajes se conservan los nombres de artistas vinculados a algunas de las más importantes obras, como el arquitecto Zenobio, que construyó el Martyrium de Jerusalén por orden de Constantino. Pero poco más se conserva. Y en la Edad Media se consagró el anonimato del artista prevaleciendo el nombre de los promotores de las obras. En algunas ocasiones podía el artista ser objeto de figuración, siendo reconocible por las herramientas que portaba — puntero, cincel o maceta—, no quedando claro si eran escultores o arquitectos. A sus órdenes quedaban los albañiles. También estaban los carpinteros, reconocibles por la azuela, con la que desbastaban la madera. Asimismo estaban los orfebres que trabajaban los metales con tenazas, buriles, yunques y cizallas. Los pintores también tenían su hueco²³⁸.

No hay que olvidar que... “En el orden de cosas medieval, las artes visuales estaban al mismo nivel que las artes mecánicas, y no que las liberales, cuyo campo se limitaba entonces a las ciencias lingüísticas y matemáticas”²³⁹. Además, prueba de su escasa relevancia la ofrece el propio léxico: “La terminología medieval difería notablemente de la nuestra y, además, la distinción de varios grupos profesionales próximos no apareció sino muy lentamente. Durante mucho tiempo no hubo distinción alguna entre arquitecto, albañil, cantero y otros similares. Los términos latinos *artifex* (que puede traducirse como ‘artista’ o ‘escultor’) y *operarius* (que significa ‘trabajador’) se utilizaban indistintamente”²⁴⁰.

²³⁸ Poza Yagüe, Marta: “El artista románico (canteros y otros oficios artísticos)”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. I, nº 2 (2009), pp. 10-11.

²³⁹ Wittkower, Rudolf: *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1987, p. 93.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 49.

Posteriormente, durante el Renacimiento, ya empezarán los artistas a adquirir conciencia de su profesión y a reivindicarla. Clara prueba de ello fue que se empezaran a autorretratar y a retratar a otros colegas, empleando el lienzo o la escultura, resarciéndose de tan flagrante anonimato y afirmando su autoconciencia y orgullo como creadores plásticos, práctica que ha llegado a nuestros días²⁴¹.

También será en el Renacimiento cuando se consagren los tratados arquitectónicos, recuperándose clásicos como el de Vitruvio. De la Edad Media se encontraron legajos como el *Album* o el cuaderno de dibujos de Villard d'Honnecourt, incluso algunos planos y alzados técnicamente muy precisos sobre determinadas catedrales góticas, mas se trataba de borradores que se hacían sobre la marcha durante el transcurso de la obra. Sería Alberti el pionero en el uso del proyecto arquitectónico entendido como diseño previo y acabado antes de afrontar la obra en cuestión y al margen de la ejecución de la misma²⁴². Así se expresaba el propio Alberti: "Es tarea de los expertos concebir y determinar por anticipado cada cosa, para que, cuando la obra esté en construcción o ya terminada, no se tenga que decir: ¡no quería hacerlo así!; o ¡lo hubiera preferido de otro modo!"²⁴³.

Para el célebre arquitecto renacentista había que operar con grande cautela en el terreno de la edificación:

[...] es mejor no hacer modelos tan terminados, cuidados y adornados, sino desnudos y simples, en los que se demuestre el ingenio de las intervenciones, antes que la mano del artesano. Entre el proyecto del pintor y el del arquitecto hay esta diferencia, que aquél se esfuerza en resaltar en su tabla objetos en relieve mediante el sombreado y las disminuciones de líneas y ángulos, mientras que el arquitecto, evitando el sombreado, representa los relieves mediante el diseño de la planta, y muestra en otros dibujos la forma y extensión de cada fachada y de cada lado sirviéndose de ángulos reales y de líneas invariables, ya que quiere que su obra sea juzgada no por apariencias ilusorias, sino por las medidas anotadas

²⁴¹ Poza Yagüe, Marta: *Op. cit.*, p. 15.

²⁴² Cf. Borrás Gualis, Gonzalo M.: *Op. cit.*, p. 52.

²⁴³ Alberti, Leon Battista: *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Tecnos, Madrid, 2007, p. 153.

y calculadas exactamente²⁴⁴ Se trasluce en Alberti el legado de Vitruvio, que, en *De Architectura*, afirmaba que la escultura comparte con la arquitectura dos de sus tres características principales: la belleza y la firmeza, no así la utilidad²⁴⁵.

Pues bien, ya tenemos tres características básicas de la arquitectura: belleza, firmeza y utilidad, siendo esta última quizá la más distintiva, de ahí la controversia latente de si ha de encuadrarse en las bellas artes o no. Hoy parece no caber duda, pero si echamos la mirada hacia el pasado encontramos a muchos artistas —segregados o no del oficio como elemento distintivo— llevando a cabo proyectos de edificación en los cuales tenían amplio margen de discrecionalidad para añadir valores creativos. De hecho ya Vitruvio valoraba numerosas capacitaciones *a priori* no muy relacionadas con la arquitectura para desempeñarla con mayor destreza. En su libro I Vitruvio apuntaba la conveniencia de que el arquitecto reuniera en sí las siguientes facultades: “*Literato, para poder con escritos asegurar sus estudios en la memoria. Dibuxante, para trazar con elegancia, las obras que se le ofrecieren. La Geometría auxilia mucho á la archîitectura, principalmente por el uso de la regla y el compas, con lo qual más facilmente se describen las plantas de los edificios en los planos, se forman esquadras, se tiran nivelaciones y otras líneas. Con la Optica se toman en los edificios las mejores luces y de mejor parte. Por la Aritmética se calculan los gastos de las obras, se notan las medidas, y se resuelven intrincados problemas de las proporciones. Sabrá la Historia [...]*”²⁴⁶. También hablaba de música, filosofía, medicina, astrología y de más disciplinas, justificando la aplicabilidad de cada una de ellas al terreno de lo arquitectónico. El célebre tratadista latino elabora un compendio de temáticas que abarcan desde los órdenes arquitectónicos a la maquinaria, pasando por los materiales.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 155.

²⁴⁵ Zapata, Pedro León: “El oficio del artista: el arte como trabajo”, *Cátedra Fundación Silvensa-Ateneo de Caracas* (1996), recuperado el 15 de julio de 2014 en:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9rjR5HjofUJ:ftp://209.61.204.47/Bitbliblioteca/rob/Bitbliblioteca/bitbliblioteca/zapata/trabajo.asp+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es>

²⁴⁶ Vitruvio Polion, M.: *De Architectura*, Imprenta Real, Madrid, 1787, p. 3.

En semejante lógica a la seguida por Vitruvio con respecto al contacto entre la arquitectura y las más impensadas disciplinas, asimismo Pedro Calderón de la Barca, en su declaración en favor de los pintores madrileños contra el alcabalero, escribiría en 1676 lo siguiente acerca de las relaciones de la Pintura con determinadas artes, entre las que incluye a la mencionada arquitectura:

Arte de las Artes, que a todas domina, sirviéndose de todas: dándole la Gramática sus concordancias; la Dialéctica, sus consecuencias; la Retórica sus persuusiones; sus energías, la Oratoria; la Aritmética, sus números; la Música, sus consonancias; la Simetría, sus medidas; la Arquitectura, sus niveles; la Escultura, sus bultos; la Perspectiva y Óptica, sus aumentos y disminuciones; y, finalmente, la Astronomía y Astrología sus caracteres para el conocimiento de las imágenes celestes²⁴⁷.

Pero la figura del arquitecto seguiría siendo objeto de no poca controversia, de hecho los escultores se servían de los mismos materiales que los arquitectos, incluso en la actualidad siguen experimentando ambos con los más novedosos e impensados materiales. Ya Plinio en el siglo I después de Cristo, ofreció una división de las artes: “*fusoria, plastica* y *scultura*”, empleando los términos de entonces. La *fusoria* es el arte de fundir metales; la *plastica*, el arte de trabajar el barro o la cera y la *scultura* el arte de trabajar la piedra²⁴⁸. La arquitectura en un momento dado ha requerido de los tres términos.

No resolverían de cara a la posteridad la polémica los artistas renacentistas resolviéndola, paradójicamente en su momento, con la figura del artista total, que cultivaba todos los saberes con sincrético temperamento, pues la historia seguiría ofreciendo muchos momentos de litigio.

²⁴⁷ Gállego, Julián: *La arquitectura desde la pintura*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1988, pp. 14-15.

²⁴⁸ Wittkower, Rudolf: *Op. cit.*, p. 37.

Muy interesante resulta el trabajo de Beatriz Blasco Esquivias sobre las polémicas que se produjeron en la España del XVII a cuenta de cuál había de ser el perfil del arquitecto de obras públicas más adecuado para ocupar una plaza vacante en la Corte. José del Olmo trató de desacreditar a aquellos que procedían de la pintura. Él concretamente se sentía agraviado por la concesión de la plaza a Francisco de Herrera. José Jiménez Donoso medió en la polémica poniéndose de parte de Herrera por dos motivos: por ser maestro pintor con experiencia en arquitectura y por ser amigo de Herrera. Mas la polémica entre arquitectos puros y arquitectos-artistas venía de largo.

Explica magistralmente Blasco Esquivias que los primeros accedían a la profesión desde la cantería o la albañilería con el añadido del estudio de los principales tratados de arquitectura, que interpretaban sin el menor atisbo de originalidad, si bien se reivindicaban a través de sus conocimientos técnicos y continuada práctica. Los motivos que hacían atractivos a los arquitectos procedentes de la pintura y la escultura eran sus conocimientos técnico-ornamentales y su mayor visión estética.

Blasco Esquivias seguía afirmando cómo era más difícil aducir intromisión cuando se trataba de escultores por las múltiples concomitancias entre esta disciplina y la arquitectura. Si bien el aún poderoso sentido gremial presionaba a ese respecto. Pero los argumentos esgrimidos no se fundaban en argumentos del todo precisos, a tenor de lo apuntado por esta teórica: “La mayor parte de estos artistas, encabezados por Velázquez, poseyeron una formación especulativa muy sólida y unos conocimientos técnicos de matemáticas, geometría, perspectiva y otras ciencias afines que bien podían aplicarse a la práctica constructiva; su ejercicio de la pintura les había puesto en contacto con la arquitectura y habían llegado a identificarse con ella en las ocasiones, cada vez más frecuentes, en que tenían que fingirla con sus pinceles, según el estilo imperante”²⁴⁹.

²⁴⁹ Blasco Esquivias, Beatriz: “Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t. 4 (1991), p. 168.

Con el Ejemplo de José Donoso que nos aporta esta misma autora queda clara la capacitación de los pintores de la época para el ejercicio de la arquitectura, pues este completaría su formación en Roma donde se formaría como artista a la manera Renacentista aprendiendo pintura, perspectiva y arquitectura. Más aun, tanto cuando pintaba como cuando ejercía la arquitectura empleaba los mismos conceptos, por ejemplo el de perspectiva. En cambio, Olmo estuvo siempre ligado al oficio sin poseer estudios académicos²⁵⁰.

Se puede deducir de lo anterior que la experiencia es lo que habilita y capacita para el ejercicio de la arquitectura, al menos lo era antes del surgimiento de la figura del arquitecto profesional que sería el que contase en adelante con todas las credenciales.

Pero se puede afirmar que el artista que se toma en serio su profesión goza del carácter sistemático y de la responsabilidad, como ha demostrado la historia, para acometer proyectos arquitectónicos, siguiendo los principios de prudencia que apuntaba Alberti. Un ejemplo de responsabilidad artística queda patente en las palabras del escultor americano Epstein cuando expresaba la cautela con la que hay que operar en la talla dado que “cada movimiento tiene carácter definitivo. No se puede borrar y empezar de nuevo”, y añadía: “Esta lucha con la materia impone al artista una tensión constante. Y así un fallo repentino, una pequeña equivocación, puede destrozar el trabajo de todo un año”²⁵¹.

Julián Gállego hacía hincapié en lo importante que ha sido el “pintor-arquitecto” a lo largo de la historia del Arte, aludiendo a ejemplos como los de Giotto, Bramante, Miguel-Ángel, Rafael, Rubens, Alonso Cano o Piranesi, y continuaba: “De todos es sabido que el arquitecto, necesariamente, dibuja [...]. Las tres artes del espacio, Pintura, Escultura y Arquitectura, son *Artes del Diseño* [...] ha habido arquitectos-pintores [...] que han realizado una genial arquitectura-pintoresca, que reúne esas artes con una intimidad que ya hubiera deseado Gropius”²⁵².

²⁵⁰ Cf. *Ibid.*, pp. 170-171.

²⁵¹ Wittkower, Rudolf: *Op. cit.*, p. 302.

²⁵² Gállego, Julián: *La arquitectura...*, pp. 19-20.

Durante el tránsito del siglo XVII al XVIII se fue profesionalizando la arquitectura, tomando las artes su camino, cada vez más deslindado de las labores arquitectónicas. Y es que la Academia dieciochesca otorgaba una función civil de primer orden a la arquitectura por su importancia en la vida colectiva. Se iba acabando así con el sistema gremial. Ahora sería la Academia el laboratorio donde se ensayarían todas las técnicas y alternativas que se habrían de seguir con posterioridad. Se dotaba, además, tanto a los arquitectos como a los artistas de un componente teórico conceptual, a diferencia de lo que ocurría con los practicantes gremiales de las Bellas Artes.

Dada la importancia e incidencia directa en la vida de las personas, la arquitectura recibiría atención prioritaria, dotándosela de numerosos conocimientos científicos auxiliares que se sobreponían a los elementos que compartía con las artes figurativas —el dibujo fundamentalmente—²⁵³.

El XIX supuso el tránsito definitivo hacia la profesionalización de la arquitectura; la Academia cedería paso a las Escuelas de Arquitectura, teniendo que enfrentarse los arquitectos, como colectivo, tanto a los ingenieros de Caminos como a los maestros de obras²⁵⁴.

En esta etapa surgirían nuevos materiales como el hierro y el acero, que otorgaron notable protagonismo también a los ingenieros²⁵⁵.

No obstante, pese a los numerosos cambios acaecidos y a la más precisa delimitación del ámbito de lo arquitectónico, los encuentros y desencuentros entre artes plásticas y arquitectura se han venido sucediendo hasta la actualidad.

Una prueba fehaciente de que el arte nació incardinado a la artesanía la ofrecía Vasari en sus *Vidas*, cuando se refiere a Giuliano da Maiano, quien parece ser que contaba con un talento innato que pudo desarrollar a través de lo pétreo toda vez que desde pequeño había vivido de cerca el oficio de su padre, hallando así el cauce para desplegar sus potencialidades:

²⁵³ Cf. García Melero, José Enrique: "El arquitecto académico a finales del siglo XVIII", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t. 10 (1997), pp. 162-168.

²⁵⁴ Cf. Navascués, Pedro Quesada Martín, Mª Jesús: *Op. cit.*, p. 14.

²⁵⁵ Cf. *Ibid.*, p. 103.

Giuliano da Maiano, cuyo padre había vivido largo tiempo en Poggio de Fiésolo en la villa llamada de Maiano, y siendo tallista de piedra, había abierto en Florencia un taller que suministraba piedra tallada por los múltiples menesteres a que se destina en toda clase de obras. Aquí, teniendo algún caudal acumulado con la práctica de su oficio, le nació este hijo, que desde su infancia dio señales de estar dotado de ingenio. Al advertirlo su padre, recordando los trabajos y privaciones que había sufrido, quiso que siguiera otro oficio que diera más dinero y menos trabajo que el suyo; de modo que, deseando hacerlo notario, lo puso a aprender los rudimentos de los estudios literarios; mas por ellos ninguna afición mostró Giuliano, sino que varias veces se escapó de casa por esa razón. Inclínándose, en cambio, a la escultura y la arquitectura, contra la voluntad de los suyos se dedicó a ellas y con el tiempo demostró tanta valía, que fue llamado a Nápoles, donde hizo para el rey Alfonso, entonces Duque de Calabria, muchas esculturas y obras arquitectónicas²⁵⁶.

Parecido, salvando las distancias, fue el caso de Gaudí, quien, como apuntábamos más arriba, pertenecía a una familia de artesanos, impronta que impregna toda su obra arquitectónica. Siempre se valió de los oficios y técnicas tradicionales para ornamentar sus edificaciones: la forja, el ladrillo, la cerámica, la ebanistería, etc. Todo ello contribuiría no escasamente a la tan característica plasticidad de sus obras arquitectónicas. A partir de todo ese engranaje brotan sus formas sinuosas e idiosincrásicas. Además, Gaudí reciclaba materiales empleándolos, por ejemplo, en recubrimientos. De este modo acabaría por implantar el *trencadís*, tan característico del arte modernista.²⁵⁷

²⁵⁶ Vasari, Giorgio: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Cátedra, Madrid, Madrid, 2007, pp. 295-296.

²⁵⁷ Merino, María del Mar: "Gaudí y la arquitectura orgánica. La mejor maestra", *Ambienta*, nº 12 (junio de 2002), p. 44.

En Gaudí se vendrían a cumplir los deseos de Alejandro Vaca cuando expresaba lo siguiente: “Trascender la mera utilidad en belleza es el fin de la arquitectura. Es un fin ético y también estético. La edificación que no se plantea esta disyuntiva, queda en eso, en mera edificación y no trasciende. Arte y arquitectura son una misma cosa si atendemos a su fin”²⁵⁸. Ciertamente, con el fin indiscutible de la funcionalidad en el horizonte, la arquitectura siempre ha contado con practicantes que se hacían acompañar por un planteamiento plástico, artístico. Dicho planteamiento, unido a una profunda y sólida capacitación técnica puede otorgar magníficos resultados en los dos principales ámbitos en que se mueve: la estética y la utilidad.

Antes de la consolidación y regularización del oficio de arquitecto, como veíamos, el artista al que le eran encomendadas tales tareas además de poseer conocimientos técnicos, fruto del estudio o del ejercicio de determinados oficios, no poseía menos capacidades. Y es que, así como determinadas disciplinas artísticas evolucionaron a partir de una serie de oficios artesanales, la arquitectura se ha venido conformando a partir de unos y otras, pues a su firmeza contribuyen los materiales y técnicas del oficio y a su estética el concreto tratamiento que de ellos se hace.

No es lo mismo partir de una idea funcional que de una idea plástica a la hora de prefigurar una edificación cualesquiera, pero sí es importante en cualquier caso conocer una serie de oficios. Por ejemplo, un solvente conocimiento de la cantería ayuda grandemente tanto a un escultor como a un arquitecto: “La piedra se forma tras un lento proceso geológico de sedimentación que hace que no sea un material que se comporte mecánicamente igual en todas las direcciones, sino que encierra en su seno unas tensiones que corresponden a la posición en la que se ha sedimentado y comprimido. Los canteros conocen la dirección en la que se han producido esas tensiones y si provocan los cortes de la piedra atendiendo a sus líneas de tensión, conseguirán que la piedra permanezca ‘viva’ después de cortarla”²⁵⁹.

²⁵⁸ Vaca Bononato, Alejandro: “Arte y arquitectura”, *Clarín.com* (29-5-2007), recuperado el 15 de julio de 2014 en: <http://edant.clarin.com/suplementos/arquitectura/2007/05/29/a-01427637.htm>

²⁵⁹ Maderuelo, Javier: *Op. cit.*, p. 408.

Precisamente, la escultura y la arquitectura son dos disciplinas que han estado muy emparentadas a lo largo de la historia:

Desde los orígenes de ambas disciplinas, arquitectura y escultura han compartido un mismo campo de trabajo que no resulta fácil deslindar. Las cariátides del Erecteion, con su hieratismo, carecen de sentido despojadas de la función resistente que desempeñan como columnas. En los pórticos góticos, las esculturas se adaptaban a la forma estructural de las arquivoltas arquitectónicas. Un mismo aliento formal, un mismo estilo, era común a ambas obras que se complementaban en la misión monumental que debían cumplir como conjunto²⁶⁰.

Ya Leonardo da Vinci abogó por la unificación de las artes por encima de los oficios, prurito recuperado por los románticos, partidarios de un arte total. Con la llegada de las vanguardias históricas se empezaron a entremezclar disciplinas con naturalidad. Si bien de lejos venía dándose la figura del escultor-arquitecto —Brunelleschi, Miguel Ángel, Bernini— que poseía una gran capacidad de diseño, pues estaba capacitado para programar obras de distintas dimensiones²⁶¹. Así lo corroboraba Pedro León Zapata: “Históricamente la escultura y la arquitectura han recorrido un camino estrecho, bifurcándose en ciertos periodos de la creación, desde las pirámides de Giza, pasando por el templo griego, la catedral gótica, el nouveau français, el minimalismo del Land Art hasta la actualidad, la vinculación entre escultura y arquitectura se desarrolla en torno al recorrido, el espacio y el sentido estético, siendo este último la base fundamental en todo acto de creación plástica”²⁶².

Cuando a Picasso le encargaron un monumento a Apollinaire en el Ayuntamiento de París, este pidió ayuda a Julio González, muy avezado en la soldadura autógena, cosa que posibilitaba el manejo del hierro como si de papel y cola se tratase. Fragmentos y restos de materiales industriales servían para elaborar trabajos de ensamblaje y auténticos *collages*²⁶³.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 76.

²⁶¹ Cf. *Ibid.*, p. 77.

²⁶² Zapata, Pedro León: *Op. cit.*

²⁶³ Cf. Maderuelo, Javier: *Op. cit.*, pp. 51-53.

Esto incidirá asimismo en el emparentamiento de la escultura y la funcionalidad, que la hará interferir en el mundo arquitectónico en la década de los setenta. Antes se habían dado experiencias como el constructivismo ruso, si bien fue Brancusi quien, fuera de un ámbito revolucionario, creó escultura funcional. Por ejemplo, la *Puerta del Beso* posee claves arquitectónicas, y es que él era consciente de la unión de ambas disciplinas desde antiguo²⁶⁴.

Antón Capitel también remarcaba la importancia de los cambios introducidos por las vanguardias históricas en la arquitectura contemporánea, introduciéndose nuevos materiales —acero, hormigón armado, vidrio...— y mutando el clasicismo en formas más libres y orientadas hacia un público mayoritario²⁶⁵.

Maderuelo aclaraba que llegado el momento muchos artistas plásticos no se resignaban a simplemente parafrasear elementos arquitectónicos, sino que decidieron apropiarse de la arquitectura, recuperando la capacidad simbólica de esta antes de ser absorbida por la entronización de la técnica y el objetivismo²⁶⁶.

Mediados los años setenta empezaron a fundir lo arquitectónico y lo escultórico contribuyendo a normalizar dicha práctica definiéndola como *arch art*, que venía a designar a aquellas esculturas con determinados referentes de la arquitectura en los que, además, se hacía uso de elementos constructivos por encima, incluso, de la talla y el modelado; asimismo, se las dotaba con ciertos elementos de funcionalidad.²⁶⁷

Escultores y arquitectos a partir de los años ochenta han venido invirtiendo en muchos casos sus respectivos papeles, decantándose los primeros por recurrir a la construcción haciendo uso de técnicas inusuales en ellos para elaborar puertas, ventanas, escaleras, etc., aparcando el modelado y la talla; por su parte los arquitectos se han acercado a las artes entrando por los cauces propios de la exhibición artística²⁶⁸.

²⁶⁴ Cf. *Ibíd.*, pp. 66-69.

²⁶⁵ Cf. Capitel, Antón: "Innovación y tradición en la arquitectura contemporánea", *C.P.A.*, nº 1 (septiembre de 2012), pp. 5-9.

²⁶⁶ Maderuelo, Javier: *Op. cit.*, p. 357.

²⁶⁷ Cf. en *Ibíd.*, p. 359.

²⁶⁸ Cf. *Ibíd.*, p. 385.

Cuentan con las posibilidades que suponen las maquetas, que evitan el aspecto funcional y no requieren de verdadero material de construcción. Son simulacros a tamaño natural, una práctica inversa a la que se acostumbraba a llevar a cabo en la época barroca, donde existía el prurito de transformar la ilusión escenográfica en verídica arquitectura²⁶⁹.

Ya en su momento Walter Gropius quiso en la Bahuaus un sistema que albergara a la escultura, la arquitectura, la pintura y demás técnicas industriales y artesanales²⁷⁰. De este modo... "Gropius evoca un ideal, a la manera medieval, por unificar las artes alrededor del eje de la arquitectura"²⁷¹. En la Bahuaus "los talleres de metal, carpintería y pintura mural se habían unido en uno solo, que pasaría a llamarse taller de montaje"²⁷².

No obstante, en los últimos años, pese a encontrarse la arquitectura con otras disciplinas artísticas, no es tal cosa algo excesivamente recurrente. La deriva imperante es la de un distanciamiento con fugaces encuentros en los que el arquitecto hace encargos muy concretos al artista²⁷³. Tomás Bañuelos me expresaba así su impresión a este respecto: "la arquitectura es un arte maravilloso que hoy quiere copar para sí todas las glorias, porque sí es verdad que los macroarquitectos no cuentan para nada con nadie, no les cabe en sus edificios nada de los demás"²⁷⁴.

No parece faltarle razón a Bañuelos si, como vamos a ver más adelante, observamos a los llamados hoy "arquitectos estrella", que acometen ellos toda la edificación como una obra concreta que no admite injerencias.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 386.

²⁷⁰ Cf. *Ibid.*, p. 77.

²⁷¹ Chao, Enrique: "El arquitecto que no sabía dibujar", *Construcción y Tecnología* (febrero de 2006), pp. 50-51.

²⁷² Hernández Cembellín, Beatriz. "Bauhaus, la escuela que unió arte y técnica", *Técnica Industrial*, nº 252 (marzo de 2004), p. 72.

²⁷³ Cf. en Maderuelo, Javier: *Op. cit.*, p. 78.

²⁷⁴ Entrevista realizada el 25-10-2012.

Aunque también hay proyectos de índole arquitectónica o urbanística en la que a veces tiene cabida el artista plástico. Interesante fue aquel en el que Agustín Ibarrola se implicó en una tarea a camino entre la ingeniería, la arquitectura y el arte, haciendo un mural en el puerto de Llanes, más concretamente en los bloques de hormigón que formaban la escollera otorgando un aspecto desapacible al entorno, cosa que cambió tras la intervención del artista vasco²⁷⁵. Aquí se dio una implicación artística en una obra de ingeniería civil sin previa finalidad estética, cosa que vino a comparecer tras la intervención de Ibarrola.

Pero ya desde los años ochenta, como ha quedado apuntado, se venía produciendo una gran evolución de lo arquitectónico. Maderuelo constataba que los arquitectos hacían denodado acopio de nuevas tecnologías y materiales mientras que los escultores tendieron a replegarse en el oficio tradicional:

Mientras los arquitectos de los años ochenta se debatían entre dos posiciones: la creación de metáforas constructivas de cartón-piedra, de sueños imposibles en el espacio de lo real, o la utilización de la más sofisticada *high tech*, sirviéndose de nuevos materiales, como el vidrio templado, las aleaciones de metales, las resinas y los plásticos sintéticos; los escultores se afanaron por recuperar los procedimientos constructivos tradicionales [...]

Algunos escultores no se conformaron con construir simulacros [...] sino que pretendieron afrontar, con la rudeza que en otras épocas caracterizó a la profesión de escultor, el hecho constructivo. Así, frente a la sofisticación de una tecnología que resuelve los problemas desde la distancia de las soluciones industrializadas, cuyo cálculo se ha informatizado y cuya instalación se realiza teledirigidamente, sin generar barro ni polvo, algunos escultores y arquitectos parece que quieren seguir 'ensuciándose las manos' en el contacto directo con los materiales de construcción²⁷⁶.

²⁷⁵ Cf. García Navarro, Justo, Martínez Lorenzo, Luis y Quintana Pedrós, Ignacio: "Construcción, paisaje y arte: los cubos de la memoria". *Informes de la Construcción*, Vol. 55, nº 489 (enero-febrero de 2004), pp. 5-13

²⁷⁶ Maderuelo, Javier: *Op. cit.* p. 390.

Es complicado generalizar toda vez que llegados a un punto concreto, la nómina de artistas de una misma o semejante disciplina es amplia y variopinta. Valga el ejemplo de dos escultores vascos como Oteiza y Chillida: “Oteiza, al contrario que Chillida, no gesta su lenguaje a partir de los recursos proporcionados por el legado cultural del pasado, sino a partir de un ‘proyecto moderno’”²⁷⁷. A diferencia del primero, que “con independencia de que la escultura sea de hierro, madera, hormigón, alabastro o barro, la escultura de Chillida, [...] sorprende por [...] constituir la manifestación palpable de lo matérico”²⁷⁸.

Habituamos tiempos extraños que describía muy afinadamente Pedro León Zapata: “en la contemporaneidad los límites entre estos ámbitos son transgredidos mezclándose así diferentes quehaceres de la creación, el dibujo se vuelve pintura, la pintura se vuelve videoart, el videoart se vuelve instalación, la instalación se vuelve escultura y la escultura se vuelve arquitectura”²⁷⁹.

Y en este aparente caos hallamos a artistas académicos, autodidactas o formados en una disciplina dedicándose a otra... En la actualidad también hay arquitectos autodidactas, como el japonés Tadao Ando, cuyos conocimientos proceden de la lectura y de la observación²⁸⁰. Y como afirmaba Pilar Echezarreta: “encontraremos a artistas que manejan temas que hasta ahora eran propios de arquitectos, como la escala, el territorio o el espacio, y a arquitectos que utilizan el lenguaje de la performance para expresar una serie de reivindicaciones políticas, sociales y económicas. [...] ya no hay fronteras, ahora hay un juego erótico, un coqueteo entre una disciplina y otra, se acercan y se vuelven a alejar”²⁸¹.

²⁷⁷ Álvarez Martínez, M^a Soledad: “Oteiza y Chillida: la escultura vasca entre el proyecto moderno y la impronta del pasado”, *Revista Internacional de Estudios Vascos*, nº 42-1 (1997), p. 15.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁷⁹ Zapata, Pedro León: *Op. cit.*

²⁸⁰ Cf. González Burciaga, Emmanuel: “Genio autodidacta de la arquitectura”, *Milenio* (28-6-2008), p. 17.

²⁸¹ Vleming, Ignacio: “Entrevista a Pilar Echezarreta”, *IV Encuentro Internacional, Performance & Arquitectura* (noviembre de 2011), recuperado el 15 de julio de 2014 en: http://www.mcu.es/principal/docs/MC/2012/ArteAccion/PIlar_Echezarreta_entrevista.pdf

¿Es el ámbito del arte un mundo de gentes osadas? Cuanto menos audaces y curiosas, aparte de que cuando se está frecuentemente trabajando en un determinado ámbito, se presentan ocasiones en las que surge alguna conexión con otro ámbito. Además siempre ha habido artistas bregados en varias disciplinas. Por ejemplo, O’Gorman, que fue un artista multidisciplinar entre la pintura y la arquitectura. Prueba de ello es el trabajo en la Biblioteca Central de la Universidad de México, consistente en un mural elaborado fundamentalmente con piedras²⁸².

Nos referíamos a la cautela y ahora hablamos de la audacia. Quizá el artista se haya de mover entre ambos conceptos: ha de ser audaz creativamente y en lo que respecta a predisposición a sorprender y dejarse sorprender, y por otro lado debe contemplar ciertas cautelas en el momento de planificar una u otra ejecución, contemplando las complicaciones técnicas que puedan surgir, máxime en ámbitos tan delicados como la arquitectura.

En este sentido escribía un artículo Anatxu Zabalbeascoa, haciéndose eco de que el exceso de intrepidez por parte de algunos arquitectos-artistas ha originado una serie de problemas en los trabajos arquitectónicos de dichos celeberrimos arquitectos estrella, caso de Frank Gehry o Calatrava, quienes tanto hincapié hacen en el factor estético, difuminando la frontera entre arte y oficio: “Hablamos de problemas, no de desastres. Estos últimos se producen cuando pierde la vida una persona —en ocasiones decenas de ellas— y suelen tener detrás más codicia que incompetencia. Con todo, en una profesión todavía altamente artesanal, pocos edificios se libran de polémicas que cuestionan la naturaleza funcional de la arquitectura”²⁸³.

²⁸² Cf. en Zaragoza Contreras, Sánchez Ruiz, Gerardo G.: “Juan O’Gorman. Hombre, arquitecto, pintor e icono de su tiempo”, *Dint Magazine*, Año 1, nº 1 (junio de 2012), pp. 80-89.

²⁸³ Zabalbeascoa, Anatxu: “¿Por qué fallan los edificios-estrella?”, *elpais.com* (23-11-2013), recuperado el 15 de julio de 2014 en: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/23/actualidad/1385237243_502065.html

Frank Gehry sería en la actualidad el prototipo de artista-arquitecto, es un arquitecto centrado en la deconstrucción de su arquitectura: la estudia, corta, separa y tuerce hasta aislar sus componentes²⁸⁴. Célebre es su casa de Santa Mónica, considerada por muchos un auténtico despropósito, pues estaba reelaborada a base de díscolos ensamblajes en los que empleó una serie de materiales industriales que conformaban al fin un hilarante *collage*²⁸⁵; “envolvió la periferia de la vieja construcción con materiales industriales, ordinarios pero útiles, como tejas de zinc, mallas de alambre, madera aglomerada y los dispuso de forma extraña: atravesó los muros, el techo, las ventanas, creando protuberancias con un aspecto anti-refinado y desordenado”²⁸⁶.

Nos explica Piedrahita Vélez el modo de posibilitar nuevos espacios en el perímetro del cubo tradicional a través del uso de materiales nuevos como las capas de titanio procedentes de la aeronáutica con las que recubrió el Museo Guggenheim, una de sus obras más célebres²⁸⁷.

La tecnología hoy se ha consolidado en el mundo del arte, reducto en el que siempre participó. Hemos llegado en nuestros días a un punto en el que se pueden incluso imprimir casas, como se hacía eco Aldama Zigor en un artículo: “Yihe ya ha dado con la solución. Su empresa Winsum New Materials ha desarrollado una impresora 3D de 150 metros de largo, 10 de ancho y 6’6 metros de alto. Con ella ha impreso 10 casas en un solo día. La máquina emplea una *tinta* creada con escombros y desechos industriales que se controla con un programa informático y que resulta más ligera que el hormigón”²⁸⁸.

²⁸⁴ Franco, Arturo: “El espacio encontrado”, *El País* (8-5-20014), p. 75.

²⁸⁵ Cf. Maderuelo, Javier: *Op. cit.*, p. 387.

²⁸⁶ Piedrahita Vélez, Carmen: “El Museo Guggenheim de Bilbao: un edificio ‘pos-todo’”, *Artes, La Revista*, nº 13, volumen 7 (enero-junio de 2007), p. 53.

²⁸⁷ *Ibíd.*

²⁸⁸ Aldama, Zigor: “Nos están imprimiendo la casa”, *El País* (29-4-2014), p. 52.

El artista nunca se ha podido entender fuera de su contexto, pues este en cierto modo determina los cauces por los que transcurrirá la creatividad. A medida que se van hallando nuevos materiales y se van consolidando nuevos hallazgos científico-tecnológicos, estos van siendo incorporados por quienes se quieren más a la vanguardia haciendo cumplido uso de las novedades más rabiosas, lo cual no obsta para que la mayor parte de los creadores plásticos sigan obrando por los cauces de la tradición. Y es que todo va integrado en el acervo común.

Dado que tanto integra el arte, no ha de extrañarnos a estas alturas que el artista tantas veces recupere su ancestral temperamento artesano, llegando un momento concreto en el que se integre en el papel de mero *operarius*. La artista franco-venezolana Vivian Asapche me daba cuenta de algunas de las experiencias que ha desarrollado a caballo entre el arte y la artesanía, fundiéndose la tarea del creador plástico con la del *operarius*. Me contaba cómo en un barrio deprimido de Caracas, a lo largo de ocho kilómetros de fachadas, fachadas de adobe pero recubiertas con cemento, desarrollaron un proyecto de estas características. Todo comenzaría con la propuesta que llevaron al Ayuntamiento de restaurar aquellos muros, muy deteriorados y con filtraciones. Y para tal empresa contaron con la participación de cuarenta personas del propio barrio que estaban desempleadas y que cobrarían un sueldo mínimo por parte de la alcaldía.



[1 1] Entrevista con Vivian Asapche

Los artistas realizaron pinturas, relieves y bajorrelieves. Por su parte las personas del barrio ofrecieron sus respectivas experiencias, pues unos eran herreros, otros albañiles... Y ahí se produjo, a decir de Asapche, una gran retroalimentación, ya que se asesoraban mutuamente unos a otros. Formaron cinco grupos de seis personas, en cada uno de los cuales estaba al frente un albañil. Después estaban las personas que se encargaban de la cocina y del depósito de las herramientas.

Un albañil les enseñó incluso a encofrar un muro.

Asapche por su parte ya llevaba consigo una sólida formación como fresquista de la cual hizo cumplido uso a lo largo de los días que duró esta experiencia. Así me explicaba dicha técnica:

[...] hacer fresco es muy difícil ahora, porque el fresco es una técnica en la que primero se trabaja rápido, y la materia tiene que mantenerse fresca para que el óxido penetre dentro de lo que es el mortero que tú realizaste, que se hace con cal y se hace con arena. Y, mientras eso está mojado, por eso se llama fresco, que viene del italiano, se va como [...] formando un mármol. Es como la formación de un mármol porque va a oxidar la cal, que va a convertir eso en una capa transparente y va a fijar los óxidos a través de la oxidación.

[...] Tienes que buscarle una manera para que eso se pegue bien al cemento para tú poderlo trabajar²⁸⁹.

Tenemos en las anteriores palabras de Vivian Asapche un magnífico ejemplo que concentraría los conceptos de arte, ciencia y oficio.

También el artista Rufino de Mingo, quien precisamente ha colaborado en múltiples ocasiones con Vivian Asapche, me contaba algunas de sus experiencias artísticas limítrofes con la albañilería. El mayor ejemplo es la construcción de su propio domicilio-estudio en Madrid, para cuya construcción contó con un arquitecto que le legitimara el diseño, que él ya tenía pensado, y con la ayuda de algunos albañiles.

²⁸⁹ Entrevista realizada el 5-9-2012.

[...] aquí y en todos los países necesitas un título de arquitecto para la construcción de lo que sea, pero esta casa, o cualquier cosa que toca un artista, pues te la hacen a tu medida. Aquí yo encontré un arquitecto joven y le dije: “Mira, yo sé que tú puedes ser muy bueno, pero yo lo que quiero es un tío que me firme un proyecto de casa que yo quiero hacer, porque es la única casa que voy a tener y yo quiero hacer una casa que me recuerde a las casas cubanas [...] luego, pues que tenga funcionalidad y una serie de cosas, y su tú estás de acuerdo... te dejo discutir, si hago algo que no te gusta y me dices ‘pues yo creo que probablemente esta idea mía podría ir mejor’, yo estoy abierto...”, y de hecho hay bastantes cosas de él, que era un tío muy inteligente [...] ²⁹⁰

Rufino, como artista, llevó sus criterios plásticos a la concepción de su vivienda, a la cual imprimió un trasfondo estético más allá de la funcionalidad esperable en una vivienda.

Asimismo, De Mingo es un reputado muralista. En Escariche, un pueblo de la provincia de Guadalajara, donde él nació, ha realizado varios proyectos en colaboración con numerosos artistas, por lo que es un creador plástico muy vinculado con la materia y con los oficios.

Otro gran muralista al que tuve ocasión de entrevistar fue el mexicano Otoniel Sala, quien halló en los muros una excelente plataforma para que su pintura se diese a conocer, además de difundir elementos de la cultura maya, pues él comenzó su actividad en Cancún, su ciudad.

Otoniel, que comenzó desde pequeño realizando trabajos muy vinculados a la artesanía, como la cerámica, a lo largo de su trayectoria ha estado muy relacionado con historiadores, arqueólogos y demás, que le han ayudado a complementar sus propias investigaciones como artista.

²⁹⁰ Entrevista realizada el 22-7-2012.

En lo que respecta a la ejecución de sus murales, todo el ingente acopio de herramientas y mobiliario lo acercan claramente a la figura del obrero. Él realiza todo el proceso, desde la elaboración del boceto hasta la pintura artística del muro, pasando por el montaje de los andamios, la preparación de las selladoras... además ha de trabajar con albañiles en tareas como las que describía del siguiente modo: “estuve en conjunto trabajando con el albañil poniendo la línea de bloques o las piedras y luego haciendo el recorte, trabajando haciendo mezclas con cemento de todas las piedras”²⁹¹.

En definitiva, cada artista, dentro de sus posibilidades, puede proyectar mayores obras y se puede permitir encomendar mayor o menor carga de trabajo, pero, así las cosas, parece innegable que el talento y la materia están abocados a encontrarse las más de las veces, pues los oficios —en los que el material, la materia prima, siempre fue de gran importancia— están en la base de todo el proceso, ya que la creatividad surge en función de los cauces expresivos que esta ofrece, salvo casos en extremados de conceptualismo.

²⁹¹ Entrevista realizada el 10-11-2012.

3.2. El taller del artista

Los artistas en la actualidad se refieren a su lugar de trabajo con términos como *estudio* o, las más de las veces, *taller*. El primer término remitiría más a la investigación, a la experimentación; el segundo al trabajo, a la elaboración, y es que el taller también identifica con las profesiones de índole artesanal o industrial: mecánica, carpintería, cristalería, etc. *Ergo*, algo de la vetusta vinculación entre la artesanía y su creativa escisión permanece en el empleo de dicho vocablo.

Ya hemos visto, y veremos, a artistas que aprendieron el oficio artístico en los talleres artesanos, como Chillida, de quien Maderuelo escribe lo siguiente: "Chillida [...] ha sobrevivido a la iconización del pop art, al reduccionismo minimalista y a la desmaterialización conceptualista, realizando un trabajo que está unido al oficio y a la materia, desde sus primeros hierros trabajados a golpe de martillo en la herrería de Hernani, a principios de los años cincuenta, hasta la búsqueda del espacio y sus cualidades abriendo rozas con el cincel en el alabastro"²⁹².

²⁹² Maderuelo, Javier: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Akal, Madrid, 2009, p. 408.



[12] Panorámica del taller de Pablo Angulo

Según el artista que lo dirija, o al que pertenezca, el taller puede ser un espacio concurrido o hermético. Hay artistas, como Pablo Sycet, que entienden el taller como algo muy personal y no compartible: “el reducto de mi espacio de trabajo —me explicaba— es tan íntimo como lo puede ser mi alma, por ello no están las puertas abiertas para nadie”²⁹³. Y añadía: “el taller [...] es el único sitio donde yo me reencuentro, cada vez que entro, conmigo mismo. O sea, que ahí no hay influencias externas, nada más que las que yo quiera permitir, y es el único sitio en el que yo soy el único dios de ese mundo, porque yo tomo todas las decisiones sobre lo que estoy creando”²⁹⁴. Aun así reconocía que no es la suya una actitud necesariamente generalizada: “Hay grandes artistas que están filmados pintando o haciendo cualquier otra actividad, como Picasso, pero bueno, él tenía otra visión escenográfica de su profesión que yo no valoro positivamente y prefiero que los secretos de mi pintura queden para mí y para mi sombra”²⁹⁵.

²⁹³ Entrevista realizada el 12-7-2012.

²⁹⁴ Entrevista realizada el 12-7-2012.

²⁹⁵ Entrevista realizada el 12-7-2012.

Hay artistas más “sociables” a la hora de permitir el acceso de otros durante su proceso creativo. Este parece ser el caso de Otoniel Sala, que llegó a tener un estudio-taller, una galería personal abierta al público, donde además vendía todo tipo de productos artesanales elaborados por él. Pero el muralismo —obra al aire libre y por tanto abierta a la contemplación durante el proceso de elaboración— le absorbía demasiado tiempo y le hizo relegar la pintura de caballete. No obstante, para Otoniel el taller es de gran importancia, porque allí es donde el artista empieza a experimentar; en su caso, como además era un recinto abierto al público, le servía para intercambiar información y pareceres, con el enriquecimiento personal y artístico que eso le suponía²⁹⁶.



[13] Entrevista con Rita Martorell

²⁹⁶ Cf. Entrevista realizada el 10-11-2012.

Hay artistas como Rita Martorell que entienden el taller como lugar tranquilo, propicio para la concentración: “para mí un taller simplemente es un espacio cómodo para trabajar, de concentración y de aislamiento del mundo exterior”²⁹⁷, lo cual no es óbice, al menos en el caso de esta artista, para que compagine dicho aislamiento con la participación en proyectos con otros artistas e incluso acuda a otros talleres.



[14] Rita Martorell trabajando en el taller de Enrique Cabildo

²⁹⁷ Entrevista realizada el 23-5-2013.

El escultor Tomás Bañuelos, como en el caso de Giuliano de Maiano al que aludíamos en el anterior punto a través de su biografía redactada por Vasari, aprendió ciertos oficios artesanales en el taller en este caso de su abuelo, que era minero y tenía un pequeño obrador de adobe con una cocinilla en el que desempeñaba diversas labores: “tallaba madera, restos de raíces, cosas que él aprendió en la cárcel”, pues fue represaliado por el franquismo. Bañuelos aprendió viéndole trabajar desde pequeño y tal cosa influiría mucho en su posterior decantación por las artes plásticas. Él mismo reconocía haber realizado tareas de carácter muscoesquelético mientras se preparaba en una academia de Dibujo para ingresar en Bellas Artes. Más en concreto, cavaba zanjas y le pagaban por metros de terreno horadados²⁹⁸.

Para Bañuelos el taller es un espacio de grandísima importancia. Considera que es esencial para el artista, y recuerda no sin cierta emoción los tiempos en los que tales ámbitos “estaban rodeados de gente que tenía distintos oficios: gente que iba a vaciar, gente que iba a limpiar el desbaste de la madera para dejar a golpe de gubia. Había distintos oficios. Había un técnico en vidrieras, porque eran talleres en los que se hacía de todo [...] al servicio de [...] una cercanía mayor entre la arquitectura y el arte. Todas las obras de arquitectura, a poco que fuera un edificio de cierto renombre, tenían escultura, tenían pinturas, tenían vidrieras...”²⁹⁹.

Las experiencias vividas en talleres ajenos crearon en Bañuelos la necesidad de tener uno propio, y fue teniendo varios hasta que pudo permitirse uno con más aceptables prestaciones. En un tono que rayaba con lo emotivo evocaba sus experiencias en el taller de la siguiente manera:

²⁹⁸ Cf. en la entrevista realizada el 25-10-2012.

²⁹⁹ Entrevista realizada el 10-11-2012.

[...] pasar las horas allí en el taller, trabajando, preparándolo, trabajando en mis cosas o... yo qué sé... yo recuerdo cuando fumaba, solamente bajar por la noche al taller... tuve durante un tiempo mi taller en el bajo de mi casa, un tallercito de ventipocos metros... tenía mucha altura y estaba bien, allí hice cosas bastante grandes, allí hice varias esculturas para Hispanoamérica [...] y bajaba a fumarme un cigarrillo después de cenar allí... o quedarme hasta tarde... con la radio... con un chupito de algo y modelando... pues uno se creía Humprey Bogart. Es una especie de *savoir*. Eso te invita a soñar y te invita a crear y te invita a volver al día siguiente por la mañana. Ese espíritu... Yo creo que esa sensibilidad me la traía de mi pueblo, de, un poco, estar con mi abuelo, con mi padre, tener ese apartado donde hacer tus cosas... si acaso es un espíritu rural, aunque la gente de pueblo tiene que crearse su propia casa, pues tiene que tener un espacio para sus cosas, sus aperos, la carpintería, el mobiliario, los útiles para el ganado... todas esas cosas están ligadas a lo rural y forman parte del intercambio entre la gente del pueblo: está el herrero que te temple los cuchillos y está el carpintero que te hace un banco o una artesa para la matanza y ahí, en ese intercambio, es donde se genera el mundo del taller.

Al fin, para Bañuelos, “las raíces del artista están en el taller del artesano. Ahí es donde se genera el primer artista”³⁰⁰.

Rafael Rodríguez de Rivera establecía un curioso paralelismo entre el taller y un combate de boxeo, pues a su parecer la pintura es “una lucha constante con las ideas que tienes y la materia que tienes para poder plasmar tu obra porque, aunque llega un momento en el que te serenás y te relajás y lo ves con más calma, pues se te pasa el día a puñetazo limpio. Llega un momento en que es agotador”³⁰¹.

Para este creador el taller es al artista lo que la cocina al cocinero; es lo más enriquecedor en el ámbito artístico, pues no es lo mismo ver la creación de una obra en pleno proceso que después colgada en una galería. Ayuda a entender al artista y a la propia obra; explica muchos porqués de la misma. Además es un ámbito para la experimentación y el aprendizaje³⁰².

³⁰⁰ Entrevista realizada el 10-11-2012.

³⁰¹ Entrevista realizada el 22-1-2013.

³⁰² Entrevista realizada el 22-1-2013.

La dibujante y grabadora Paula Cabildo lo concibe como una base de operaciones donde realiza todas las tareas artísticas, supone saber que tienes un lugar donde operar, donde hacer todo tipo de cosas³⁰³.



[15] Entrevista con Paula Cabildo

Para Pablo Angulo es como una casa, un segundo hogar. A él le gustaría tenerlo en un emplazamiento más remoto, en el campo, pero es consciente de que la accesibilidad del potencial cliente es muy importante³⁰⁴.

Sin duda, la mayor parte de los artistas con los que hablas tienen muy buena consideración por ese espacio de trabajo en el que, los que lo poseen, producen su obra. Quien no lo tiene en propiedad muchas veces lo alquila o acude a compartirlo. Sería una evolución del taller gremial. De hecho muchos, como nos decía más arriba Rufino de Mingo, siguen aprendiendo múltiples técnicas en ellos. Más aun, no es gratuito que a los cursos de aprendizaje de determinadas destrezas se los llame “talleres”. En cierto modo, también lo decíamos, una Universidad de Bellas Artes no deja de ser un compendio de diversos talleres en los que los potenciales artistas aprenden una serie de oficios y técnicas.

³⁰³ Cf. en Entrevista realizada el 17-3-2013.

³⁰⁴ Entrevista realizada el 13-5-2013.

El artista ya formado y consolidado, o en trámite de estarlo, se erige de algún modo en el maestro de su propio taller, al margen de que tenga o no discípulos. Está ejerciendo una tradición evolucionada. Al igual que los oficios desembocaron parcialmente en las artes plásticas, el ámbito donde se aprendían y desarrollaban ha evolucionado entre otras en la dirección del estudio o taller del artista plástico que, por otro lado, puede adoptar muy diversas formas o características. También suelen desempeñar estos espacios la función de laboratorio, dado que el artista acostumbra también a llevar a cabo los más variopintos experimentos o a desarrollar nuevas técnicas aprendidas o intuitas.

Pero, pese a la atemporalidad de que parece constar, en un sentido funcional ha evolucionado, aunque en muchos casos sigue desarrollando la actividad principal que en el pasado: enseñar el oficio.

Ricardo Marín Viadel, en un aclarador artículo, distinguía cuatro modelos paradigmáticos en la enseñanza de las artes, los cuales se pueden combinar. Y el primero no era otro sino el “taller del artista”. En el taller se puede aprender una profesión como aprendiz o ayudante colaborando en tareas simples en principio pero asumiendo paulatinamente mayores cotas de complejidad.

Este fue el sistema imperante hasta la consagración de las Academias desde el siglo XVII³⁰⁵.

Al anterior sistema sucedería el de “la Academia de Bellas Artes”, creado por los grandes artistas del Renacimiento. La primera academia de dibujo la crearía Vasari en Florencia como institución dedicada a educar e investigar. Posteriormente las academias italianas del XVI y la francesa del XVII fueron ejemplo para las que se crearían en Europa y América desde el XVIII.

Cuando este sistema entró en decadencia por su anquilosamiento ante las revoluciones sociales y tecnológicas, al menos dejó el legado de la sistematicidad y perfección en la representación figurativa³⁰⁶.

³⁰⁵ Cf. en Marín Viadel, Ricardo: “Enseñanza y aprendizaje en Bellas Artes: una revisión de los cuatro modelos históricos desde una perspectiva contemporánea”, *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 9 (1997), p. 58.

³⁰⁶ Cf. *Ibíd.*, pp. 61-63.

Un tercer modelo sería, ya en el siglo XX, “La Bauhaus”, que abogaba por el fin de la imitación de la realidad, centrándose más en su expresividad, la nueva meta para las artes será la abstracción.

En esta escuela alemana de arte se elaborará un nuevo código que regirá las leyes compositivas.

Por último, Marín Viadel se refiere al “Sistema del genio o del desarrollo creativo personal”, en cuya base están los artistas románticos. La principal regla ahora será la ausencia de estas. Cada uno ha de desarrollar su propia personalidad creativa. La originalidad es fundamental aquí, además... “la actividad del artista y la creación artística debe ser vertiginosamente rápida y en constante cambio”³⁰⁷. En definitiva:

Para el modelo del Taller del Artista una obra de arte es básicamente un objeto espléndido hábilmente construido. Para el sistema académico el principal propósito de las artes visuales es la imitación o representación de la realidad. Para la Bauhaus se trata de explorar las cualidades expresivas del lenguaje visual. Para el modelo genio-creatividad, la originalidad es el rasgo decisivo³⁰⁸.

Revisados los cuatro modelos y ajustándome a la mayoría de encuentros que he tenido con artistas plásticos en persona o a través de la bibliografía puedo decir efectivamente que estos poseen más de una y dos de las características apuntadas por Marín Viadel. Muchos, la mayoría —por no decir que todos— han tenido contacto con el sistema de aprendizaje de taller. Los que han estudiado en facultades de Bellas Artes o en escuelas de Artes y Oficios han aprendido a través de fórmulas técnico-instrumentales algunos oficios. Los autodidactas, como me contaba Rufino de Mingo, han adquirido múltiples destrezas en los talleres, ajustándose, de alguna manera, a la tradición gremial.

³⁰⁷ *Ibíd.*, pp. 64-69.

³⁰⁸ *Ibíd.*, p. 69.

Muchos son también los que han depurado las técnicas y han aprendido importantes nociones teóricas en los ámbitos académicos que, por supuesto, portan el poso de la tradición de la Academia ilustrada. Asimismo, se aprenden los conceptos que llevan a mayores niveles de abstracción, rebasándose la mera mimesis.

Por último, el artista ha de albergar en sí algo de ese temperamento indómito en pos de la búsqueda de la mayor libertad y originalidad.

Revisados los anteriores postulados podemos afirmar que el taller en ningún caso parece tener que ser ni cosa prescindible ni condición *sine qua non*, eso sí, para determinados desempeños es imprescindible. En cualquier caso, es la evolución de un recinto que testimonia la hermandad del artista con el oficio.

4. El tránsito del oficio a la creatividad artística

4.1. Casos de obreros artistas

A lo largo del presente trabajo hemos mencionado sucintamente los casos de los obreros-artistas —figura inversa a la que protagoniza este trabajo—. Con esa catalogación queremos referirnos a quienes llegan al arte de una manera accidental, casual, habiéndose dedicado antes a oficios relacionados con la artesanía o con la industria. Y si se busca se encuentra a muchos que han tenido a la práctica artística como punto de llegada. Por ejemplo Alfredo Zapata, que precisamente se calificaba a sí mismo como “obrero del arte”. Y es que previamente a la práctica artística él ya contaba con una serie de destrezas que transfirió al mundo de la plástica creativa, mostrando semejante destreza, por ejemplo, tanto con el rodillo como con el pincel. Él había sido albañil y quizá tal circunstancia lo ayudaba cuando de otorgar forma estética al cemento se trataba. También se maneja con el martillo y el soplete, uniendo restos de metales que encuentra, así como tuercas, tornillos y otra serie de materiales encontrados que no duda en reciclar. Y no conforme con todo lo anterior, también hace esculturas tallando la madera de árboles caídos³⁰⁹.

³⁰⁹ Cf. Tomaro, Sergio: “Obrero artista esculpe con rezagos y troncos caídos”, *diariopopular.com* (12-12-2010), recuperado el 15 de julio de 2014 en: <http://www.diariopopular.com.ar/notas/56031-obrero-artista-esculpe-conrezagos-y-troncos-caidos>

Un caso más extremo fue el de don Justo, el vecino de Mejorada del Campo que consagrara su vida a la erección de una catedral en dicha localidad, y de manera absolutamente autodidacta —meramente leyendo libros y viendo postales sobre catedrales, algunas de cuyas características imitó— se puso manos a la obra, muriendo antes de concluir tan ambiciosa obra. En este caso estamos ante una obra arquitectónica afrontada por un profano a tal universo que además se valió en gran parte de materiales de deshecho que él reciclaba³¹⁰.

Interesante también me resultó el caso de Apolinar Vargas, un escultor, albañil y metalúrgico boliviano emigrado a Argentina que de pequeño, con cuatro años, hubo de trabajar en el campo para subsistir. Un patrón lo incentivaría a estudiar, llegando con tesón incluso a terminar la carrera de Arte, donde empezó dedicándose a la pintura, pero un accidente le dejó la mano diestra maltrecha, motivo por el que se dedicó a la escultura, tallando la piedra, disciplina que aprendió prácticamente solo porque en la facultad no había muchos que enseñaran a tallar piedra. También trabaja con hierro y madera³¹¹.

En este caso, aunque por necesidad hubo de dedicarse a otros oficios, sí existía una cierta vocación, que fue la que incitó a Apolinar a esforzarse y concluir los estudios de Arte.

En cambio Alberto Benavides, otro allegado al mundo del arte desde el oficio, no contaba con otro bagaje que su experiencia como albañil y pintor de brocha gorda. De ahí se encaminó hacia la pintura de lienzos. Comenzaría como albañil a los trece años, al morir su padre, para ayudar en su casa. Pero por las noches, cuando llegaba de la obra, hacía pintura de caballete. De día usaba la brocha y por la noche el pincel. Y así fue como aprendió y perfeccionó su técnica pictórica. Más tarde aprendería la técnica para el uso del óleo y el pastel.

³¹⁰ Cf. Fedrado, Arturo: "La catedral de Mejorada, una ventana abierta al Medioevo, *Sureste Informativo* (11-12-07), p. 9.

³¹¹ Cf. "Apolinar Vargas, el albañil que supo construirse artista" (4-7-2014), *losandes.com*, recuperado el 15 de julio de 2014 en: <http://www.losandes.com.ar/article/apolinar-vargas-el-albanil-boliviano-que-supio-construirse-artista-798478uP0>

Sus primeros cuadros fueron puntillistas, técnica que se le ocurrió espontáneamente, ya que él desconocía su existencia. Dichos cuadros los realizó con unos pinceles especiales que él mismo elaboró con el cabello de sus hijos. A partir de ahí empezó a exponer en galerías y a ganar premios, hasta el punto de poder dejar el trabajo de obrero a los cuarenta y tres años para dedicarse de lleno a la pintura artística³¹².

Otro flanco de conexión entre el mundo del trabajo obrero y el arte son los materiales. Hay quienes se valen de los mismos para elaborar sus creaciones artísticas, como es el caso del grafitero 3TTMan, que dibuja sobre cemento fresco. Esta técnica se apoderó de él cuando vio a unos niños dibujando sobre el cemento de una obra civil antes de que se secase. Así que él mismo, con el atuendo propio de un obrero, elabora sus obras en la calle llevando consigo la paleta y los sacos de cemento³¹³.

Es mucho el mobiliario que se sustrae de su inicial función en los oficios para aplicarlo al arte. Rita Martorell me comentaba el hecho de que muchas veces se emplee el rodillo con el que se amasa el pan para hacer lo propio con el barro³¹⁴. En no pocas ocasiones, ante la falta de recursos, se improvisan las herramientas, como cuando el pintor Evaristo Guerra elaboró su primer caballete: “fue una tabla de panadero sobre dos taburetes”. Hijo de panadero, cuando recibía algo de dinero por ayudar en el reparto lo empleaba en comprar pinturas. Después, llegado a Madrid en busca de la gloria artística, trabajaría de panadero, en una empresa de serigrafía y de copista en el Prado³¹⁵.

³¹² Cf. “Alberto Benavides, albañil y pintor de lienzos”, recuperado el 15 de julio en:

<http://www.arqhys.com/construccion/alberto-benavides-pintor.html>

³¹³ Pérez, Miguel: “Arte urbano con técnicas de obrero”, *elpaís.com* (16-1-2001), recuperado el 15 de julio de 2014 en:

http://elpais.com/diario/2011/01/16/madrid/1295180660_850215.html

³¹⁴ Entrevista realizada el 23-5-2013.

³¹⁵ Amilibia: “Evaristo Guerra. Pintor. ‘Quizá sea el Peter Pan de la pintura’”, *La Razón* (8-3-2014), p. 78.

No menos curioso que los anteriores es el caso de Ramón Alcolea Carrión.

Este artista también llegado al arte desde los oficios es natural de Socuéllamos —Ciudad Real— donde empezó muy joven trabajando en el campo y en tareas de esquilador de ovejas y mulas. Él mismo, en un libro autobiográfico, relata su tránsito hacia el mundo de las artes plásticas. Fue precisamente a través del esquilado: “nunca pensé —afirmaba— que un oficio tan rústico me diera la posibilidad de plasmar mis sentimientos artísticos y tuviera tan buenos resultados en las grupas de las caballerías”³¹⁶.

Ramón Alcolea empezó a elaborar dibujos en las grupas de las mulas con la técnica del esquilado.

Acudiendo a una feria del campo donde se exhibía su obra encontró en un *stand* alemán unas herramientas para esquilar dotadas con mejores prestaciones con las que conseguiría hacerse más tarde.

La técnica que practicaba Ramón Alcolea recibe el nombre de *artesculp* y él afirma ser pionero en el ejercicio de la misma. Y de ahí pasaría a dibujar en pieles curtidas: “Dibujar en las mulas era una cosa, pero dibujar en la piel exigía otras responsabilidades. Una piel curtida es un soporte que ofrece por sí solo todas las posibilidades en blanco y negro que una obra de arte pueda necesitar. Por eso hacía falta una formación artística que nunca estuvo a mi alcance”³¹⁷.

Pero en una ocasión, en un viaje a Madrid se encontró con un paisano que trabajaba en la Escuela Nacional de Artesanía y que le pidió fotografías de los trabajos que hacía en las mulas y en las pieles curtidas. Y así lo hizo:

³¹⁶ Alcolea Carrión, Ramón: *Historia de una vida rebelde*, Ciudad Real, 2005, p. 106.

³¹⁷ *Ibíd.*, p. 126.

A los pocos días volví para Madrid y mi paisano me presentó a don Jacinto Alcántara, y le mostramos mi obra.

Dudaba de que yo hubiera descubierto esta técnica, por lo que recurrió hasta los libros más antiguos para convencerse de que esta forma de hacer arte no había existido nunca.

Acto seguido me prepararon *una media beca* (la llamo así porque era pequeña) para ingresar en la Escuela Nacional de Artesanía, y sin pensarlo [...] me incorporé³¹⁸.

Al no conocerse la técnica no tenía profesor que le pudiese ayudar, pero se benefició de un ambiente hasta entonces desconocido para él. Además, por la noche se iba a dibujar a la Escuela de Artes y Oficios de la calle La Palma³¹⁹.

Llegaría Alcolea a vender incluso sus trabajos en piel en una peletería de Madrid. Y posteriormente conseguiría desarrollar una carrera artística, también como pintor de lienzos, bastante respetable.

Lo que nos permiten concluir los casos traídos a este epígrafe es que hay una vía para llegar al arte que emparenta con la tradición más ancestral, esto es, con el oficio, con la artesanía. Otra vía, la contraria, sería la que desde el desempeño artístico-intelectual acaba encontrándose con el oficio, y con la materia y el cometido propios de este. En cualquiera de los dos casos se produce la intersección. Y en esa precisa intersección se da la fusión del obrero y del creador; ahí emerge la figura, muy sutil, casi difuminada, del *artista-obrero accidental*. No surge tan volátil intersección cuando se aprende el trabajo artístico si no hay ímpetu o temperamento artístico en el desempeño de una tarea. Brota cuando en la búsqueda de la plasmación de una idea se desempeñan una serie de trabajos que son los propios del oficio pero con otros fines, justo ahí, en el momento del desempeño, cuando nada es aún cierto ni discernible. Y ocurre algo parecido cuando el sentido de este tránsito es el opuesto,

³¹⁸ *Ibíd.*, p. 127.

³¹⁹ *Ibíd.*, p. 129.

esto es, cuando el obrero, de repente, se torna artista: desde su condición de operario siente una inquietud artístico-intelectual y se pone manos a la obra para plasmarla.

Si tomáramos a ambos, al artista y al obrero, y los viésemos dirigirse hacia un fin último de índole artística, llegaría un momento en el que ambos serían una misma cosa: ni obrero del todo ni artista. Y esto siempre en el supuesto de que ambos requiriesen de la técnica y la materia propias del trabajo artesano tradicional. Pues, como vamos a ver en este trabajo, está el arte que se queda meramente en la idea.

5. El artista obrero accidental

Como llevamos comprobado hasta el momento no es tarea sencilla precisar con exactitud el concepto “arte” porque, precisamente, posee una naturaleza poliédrica y multiforme. Todavía más complicado resulta hacerlo en la actualidad, momento en que coexisten tantas tendencias y corrientes artísticas. Pero es labor más peliaguda, aun, explicar en qué consiste la figura del “artista-obrero”.

Cuando nos referimos al “artista-obrero” hablamos de una intersección, una intersección entre los dos conceptos que la aluden, esto es, un entrecruzamiento entre el *artista* y el *obrero*, por entregarse, en un momento dado —precisable, mas no con nitidez—, el primero a muy concretos desempeños propios del segundo.

El artista, como hemos anticipado y vamos a tratar también, emparenta con el científico en algunos de los tiempos del proceso artístico-creativo, pues ha de experimentar fórmulas para constatar la viabilidad de ciertas operativas. De hecho, se ha tratado más, teóricamente, acerca de las conexiones entre arte y ciencia, entre artista y científico, que sobre el asunto que nos está ocupando, aunque se ha venido igualmente dando desde antiguo. Y es que el científico también, dependiendo de la rama o disciplina a que pertenezca, se puede ver igualmente inmerso en tareas muy propias del obrero, además de compartir con el artista, como viéramos anteriormente, el componente imaginativo-creativo.

Volviendo al arte, hemos comprobado a través de algunos casos cómo existe una conexión entre el artista y el obrero cuando el propio obrero incursiona en los reductos de las artes plásticas; en dicho trayecto hay un momento en el que el albañil, pintor de brocha gorda, herrero, etc. partiendo de la base de su oficio se ase a muy otra intención que la habitual en él cuando desempeña cotidianamente su trabajo. Se “eleva” previamente a través de la intuición y decide dislocar los cauces habituales de acuerdo con sus destrezas. En ese momento, sabiéndolo o no, se ha zafado de su condición de *operarius* e incursiona por inciertos derroteros. Pero llega un momento en el que por unos instantes retoma ciertos rasgos de la condición de la que hizo defección para otorgar forma a la idea, una idea que requiere de determinados tratamientos antes de ser ofrecida a la vista en plenitud.

Asimismo es constatable la existencia del artista que, al no proceder de los oficios, aprende algunas técnicas de dichos oficios de cara a tratar con la materia partiendo de la plástica intención que se le presupone. Y en este caso la intersección se producirá igualmente pese a venir del flanco opuesto.

En el artista siempre hay un claro componente experimental, sea tal proceso de orden abstracto o práctico.

Interesante para nuestro estudio es también el caso de José Dávila, quien cambió la orientación de su trayectoria, transitando de los estudios de arquitectura hacia el arte, al sentirse urgido por la potencialidad plástica de los materiales de construcción: “Muros, columnas, forjados, techos y suelos. Cemento, madera, hierro y cerámica”. Sus creaciones brotan de estos materiales, sean esculturas o instalaciones. Afirmaba que siempre lo conmovieron las obras, incluso decía ver potencial estético en los andamios, no viéndolos ya como simple material de trabajo. Asimismo su material constructivo preferido es el cemento por su moldeabilidad: “‘Es piedra moldeable’, dice. Piedra con huellas, ‘en el hormigón se queda la huella del material con el que se ha enfoscado’”³²⁰.

³²⁰ Fernández-Santos, Elsa: “Este artista sueña con materiales de construcción”, *El País* (8-12-2012), p. 40.

En este caso no es el obrero el que se hace artista, sino un técnico el que se hace artista-obrero.

Hechas las anteriores precisiones pasaremos a revisar los motivos por los que la tarea de atisbar la “intersección” se torna más ardua desde el siglo XX.

5.1. ¿Por qué es más difícil precisar cuando el artista se torna obrero desde el siglo XX?

Edward Lucie-Smith advertía de la cohabitación de nuevos valores con los tradicionales, cosa que propiciaba que se enconasen los sistemas de valores, pareciendo válida una propuesta según el punto de vista con que se la mirase.

Asimismo, aludía a la gran cantidad de información puesta a nuestra disposición, la cual descompone la rigidez imperante otrora, por lo que el arte contemporáneo ya no era algo muy fácil de presentar organizadamente³²¹.

También manifestaba Lucie-Smith que el arte pasaba a ser cada vez más lo que la sociedad decretaba, como ocurría con los *ready-mades* duchampianos, que pasaron a poner en duda los más asentados criterios estilísticos³²².

Haciendo una revisión de algunos de los principales movimientos artísticos del siglo XX, se puede decir que muchos de estos, queriendo encauzarse por vías de simplificación han hecho más complejo lo que entendemos por obra de arte.

Y es que en un momento dado el arte pareció preocuparse más por la poética que por el elemento de esta derivado.

En el XIX, aunque surgieron tentativas audaces como las formuladas por el impresionismo, tal cosa no ponía en tela de juicio lo que era una obra de arte: pinturas, esculturas... Es en el siglo XX cuando tal definición queda comprometida al desbaratarse la concepción asentada en el XVIII,

³²¹ Cf. en Lucie-Smith, Edward: *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona, 1998 (5ª edición), pp. 8-9

³²² Cf. *Ibid.*, p. 23.

época en la que se introdujo dicho canon. En otras épocas precedentes no existía un colectivo concreto dedicado a producir lo que hoy entendemos por obras de arte en el sentido que se concibe hoy, los paradigmas han ido cambiando, si bien por convención catalogamos a todos bajo el mismo prisma³²³. Pero también a lo que desde las vanguardias se ha venido produciendo, al abrirse la espita de lo que puede considerarse obra de arte.

El arte en el siglo XX en gran parte dejó de ser impopular, esto es, elitista. Los avances tecnológicos pusieron al servicio de las masas un inaudito abanico de posibilidades³²⁴. Así las cosas no era de extrañar que el criterio de lo que ha de ser una obra de arte se haya expandido de manera impensada³²⁵.

Por ejemplo, el minimalismo, en boga desde los años sesenta, buscaba la simplificación y para lograrla recurría entre otros a los métodos tecnológicos³²⁶. Las obras que se encuadran en esta tendencia expresan un orden extremo con un mínimo empleo de medios; tienden a la máxima simplificación, buscan la globalidad de la obra antes que las interrelaciones entre las distintas partes o componentes³²⁷.

También adquirió pujanza el arte basado en la acción; la escenificación va adquiriendo cuerpo de acontecimiento artístico³²⁸, por ejemplo Pollock otorgaba más importancia a la acción, en su caso pictórica, que al producto finalizado.

El movimiento Fluxus también concedería máxima relevancia a lo procesual, al acontecimiento, restando a sus acciones la espectacularidad del *happening*, adquiriendo el espectador, asimismo, si lo desea, distancia de la representación³²⁹. Simón Marchán Fiz revisaba las propuestas artísticas relativas al proceso y a la acción que sucedieron a las mencionadas:

³²³ Carey, John: *¿Para qué sirve el arte?*, Debate, Barcelona, 2007, p. 21.

³²⁴ Cf. *Ibíd.*, p. 42.

³²⁵ Cf. *Ibíd.*, p. 43.

³²⁶ Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2001 (8ª edición), p. 99.

³²⁷ Cf. *Ibíd.*, p. 100.

³²⁸ Cf. *Ibíd.*, p. 193.

³²⁹ Cf. *Ibíd.*, p. 205.

El “arte de acción”, tras las experiencias del happening, “Fluxus” o del accionismo vienés, abandona las formas neodadaístas —sobre todo sus elementos de improvisación— para centrarse en un proceso de acciones que obedece a premisas previstas de antemano. [...] Todo ello ha dado como resultado en estos últimos años un arte de *acción y procesual*, ya sea el arte de *comportamiento* (*behaviour art*). El primero se relaciona, sobre todo, con el nuevo empleo y uso de los objetos y los problemas de aprendizaje; el segundo explora el empleo del propio cuerpo. [...] No interesa la materialidad en cuanto tal en el sentido del arte objetual estudiado. Por este motivo, se les suele considerar como una de las partes del “arte conceptual”, como “*conceptual performance*” —representación *conceptual*—. Sin negar estas adscripciones y dentro del campo de la desmaterialización del arte, son prolongación del “arte de acción”, aunque se trate de uno de los que llamaremos “*aspectos conceptuales*”³³⁰.

³³⁰ *Ibíd.*, p. 235.

Este arte procesual cuenta con una precedente planificación, “obedece a una planificación previa, es una especie de práctica activa de entrenamiento en fenómenos de actividad y experiencias perceptivas o creativas”³³¹. El quid de este tipo de propuestas de acción artística está más que en la existencia de la obra en sí, en el discurrir del propio proceso³³². Por ello, tenido en cuenta “el carácter inconcluso y la naturaleza procesual de estas obras, así como su desaparición una vez realizada la acción, los nuevos ‘media’, como fotografías, films, videos, etc., se aceptan en todas sus consecuencias como medios auxiliares muy importantes para captar el discurrir temporal. Sin embargo, tras ciertas desilusiones del ‘happening’ respecto a las aportaciones de la sensibilidad del espectador, el artista ha vuelto a establecer una separación entre su acción y el público”³³³.

Muchos son los teóricos que previenen sobre el uso de la expresión “arte conceptual”, pues se ha tendido a abusar de la misma: “Los planteamientos innovadores en el arte contemporáneo desde el XIX remiten a diferentes grados de reflexión sobre fenómenos originarios de índole *perceptiva*, ya sea la luz, el color, la forma o el espacio. [...]. El arte contemporáneo, en general, podría llegar a definirse como un arte *de reflexión* sobre sus propios datos”³³⁴.

³³¹ Cf. *Ibíd.*, pp. 235-236.

³³² Cf. *Ibíd.*, p. 236.

³³³ Cf. *Ibíd.*, p. 237.

³³⁴ Cf. *Ibíd.*, p. 249.

La génesis del arte conceptual está en el abandono del objeto y el interés epistemológico derivado del mismo. Todo se vuelve más una operación mental que física, la elaboración se reduce a mera mecánica, siendo la idea el motor generador de arte³³⁵. Más que un desprecio por el objeto en sí, lo que se valora es la ideación del mismo, la audacia creativa que lo concibe. El objeto es mera anécdota testimonial del proyecto del que brotó. Ya no es la realidad formal que tradicionalmente era. La consistencia de antaño ahora se diluye en la propuesta. Los soportes quedarían reducidos a señales que dan testimonio de otra cosa³³⁶. Tales premisas son las que llevaron a Arthur Danto a decir cosas como la siguiente: “lo visual desapareció con la llegada de la filosofía al arte: era tan poco relevante para la esencia del arte como lo bello. Para que exista el arte ni siquiera es necesario la existencia de un objeto, y si bien hay objetos en las galerías, pueden parecerse a cualquier cosa”³³⁷.

Ya lo apreciaba Nietzsche en su momento: “La omisión de lo individual y de lo real nos proporciona el concepto del mismo modo que también nos proporciona la forma”³³⁸. Para el filósofo alemán los conceptos no eran sino metáforas de lo real.

Desde la concepción mágica del arte propia de la Prehistoria hasta el advenimiento de las llamadas vanguardias históricas media una larga trayectoria mimética, rota cuando se empieza a introducir el concepto de metáfora en el arte vanguardista³³⁹.

Pero la conclusión más clara hasta el momento es que, como afirmaba Carlos Granés, todos los movimientos artísticos y culturales insurrectos han acabado por ser fagocitados por la industria cultural.

³³⁵ Cf. *Ibíd.*, p. 250.

³³⁶ Cf. *Ibíd.*, p. 252.

³³⁷ Danto, Arthur C.: *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 2010, p. 44.

³³⁸ Nietzsche, Friedrich: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, 1996, pp. 23-24.

³³⁹ Barrera Sánchez, Sandra Vanessa: “¿Para qué sirve el arte contemporáneo? De la ciencia de Stephen Wilson al misticismo de Mariko Mori”, *El Astrolabio* (2011), p. 61

Las nuevas clases burguesas se acabaron sintiendo atraídas por todo aquello programado para violentarlas y zaherirlas³⁴⁰. Todas las formas provocativas terminaron por ser reducidas a mero espectáculo difundido por los *media*³⁴¹.

Mas, pese a que el arte ha entrado en una lógica mercantilista, sigue existiendo la obra entendida como “resultado de la actividad humana”, que es como la define el *Diccionario* de la RAE en su cuarta acepción; en la tercera apunta que es la “cosa producida por un agente”. Sigue existiendo en el mundo del arte el esfuerzo físico subsiguiente al intelectual. Por ejemplo, Otoniel Sala decía considerarse artista porque creaba lo que imaginaba, que era a su vez lo que, posteriormente, quería mostrar a la gente³⁴².



[16] Entrevista con Otoniel Sala

El arte siempre ha estado relacionado con el trabajo y con los avances científico- tecnológicos, aplicando técnicas, soportes y asuntos. El espíritu indagador ha estado aparejado a las concepciones del arte desde siempre:

³⁴⁰ Granés, Carlos: *Op. cit.*, p. 463.

³⁴¹ Cf. *Ibíd.*, p. 463.

³⁴² Entrevista realizada el 10-11-2012.

Es así como se descubrieron y utilizaron pigmentos naturales resistentes al paso del tiempo en las pinturas rupestres, se utilizaron diversas herramientas para trabajar la piedra y la madera, se descubrieron aleaciones para la forja de metales y mucho más adelante se podían producir y reproducir imágenes con una máquina. Hasta cierto punto el hombre ha llegado a estos conocimientos gracias a la observación, la formulación de hipótesis, la experimentación, la comprobación, la aplicación, etc. Sin embargo, si el arte se quedara sólo en esto, no tendría sentido pues no se diferenciaría en lo absoluto de la ciencia. Es por eso que necesita aplicarlo en función de algo diferente a lo que nos ofrece el utilitarismo basado en la idea de progreso³⁴³.

³⁴³ Barrera Sánchez, Sandra Vanessa: *Op. cit.*, p. 56.

Las reflexiones del filósofo John Dewey se antojaban muy pertinentes cuando se preguntaba si hay un valor estético propio de la materia sensible y otro de la forma que la haría expresiva³⁴⁴.

Apuntaba Dewey el hecho de que un material común es asimilado por el artista a través de una “autoexpresión” que, a su decir, hay en el arte, tras la cual el material es devuelto con una nueva forma que lo renueva³⁴⁵. También afirmaba que una obra es materia sometida a un proceso de transformación en sustancia estética. En dicho acto quedan integrados sustancia y forma³⁴⁶. Además, durante el proceso transformativo de la idea en la sustancia de la obra surgen nuevas ideas que sustituyen o acompañan a las primigenias, convocadas por las exigencias del material³⁴⁷.

Emplea Dewey el término *design* —designio— para referirse al propósito de armonizar una serie de elementos con los que crear una unidad expresiva que posea una forma³⁴⁸.

El arte lo percibe Dewey no solo en la obra terminada, en lo plasmado, sino también en el hacer, cuando el artista “coopera con el producto”³⁴⁹. Desde tiempos inmemoriales el trabajo ha habitado entre el género humano. Ya del Paleolítico data el hombre cazador-recolector. Todas las épocas han contado con su modelo laboral imperante, hasta que, como afirmaba Jeremy Rifkin, ha llegado un momento en que las nuevas tecnologías hacen prescindible el trabajo humano³⁵⁰.

³⁴⁴ Dewey, John: *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008, p. 120.

³⁴⁵ Cf. *Ibíd.*, p. 121.

³⁴⁶ Cf. *Ibíd.*, p. 123.

³⁴⁷ Cf. *Ibíd.*, p. 125.

³⁴⁸ Cf. *Ibíd.*, p. 131.

³⁴⁹ Cf. *Ibíd.*, p. 241.

³⁵⁰ Rifkin, Jeremy: *El fin del trabajo. Nuevas tecnologías contra puestos de trabajo: el nacimiento de una nueva era*, Paidós, México, 1996, p. 23.

Vivimos tiempos en los que confluyen muchos discursos y avances técnico-científicos. Veámos como ya existen impresoras en 3D que imprimen casas directamente, lógica que indicaría que a no mucho tardar la figura del albañil será prescindible. Pues bien, quizá dentro de unos años el albañil y el artista plástico con dimensión artesanal sean un recuerdo del pasado, pero en la historia figurará la trayectoria y características de ambos, que comparten, por ejemplo, al cantero como antepasado.

Lo que a estas alturas resulta innegable es la filiación del artista —entendido como creador plástico— a lo largo de los tiempos con el *operarius* —artesano u obrero—, de hecho brotó de este; se escindió paulatinamente a lo largo de la historia, estando sujeto a unas u otras poéticas, pero sin perder de alguna manera la sujeción a la materia y a las herramientas, esas que lo equiparan al que desempeña un oficio sin otro fin que la utilidad.

Al artista siempre se lo ha formado, o se ha formado él mismo —en el caso de ser autodidacta— en el manejo de una serie de destrezas, algunas pertenecientes a los ámbitos de las más duras disciplinas artesanales. Hoy pervive ese artista y convive con el que hace uso del ratón como si de un pincel se tratase y de “la barra como una nueva caja de herramientas”³⁵¹ pudiendo aunar ambas facetas y otras más.

No quisiera acabar este epígrafe sin traer aquí el caso de la artista Yolanda Domínguez. Licenciada en Bellas Artes, entró a estudiar esta carrera para aprender a pintar, y fue después cuando —según sus propias palabras— adquirió conciencia del inmenso abanico de posibilidades que le ofrecía el arte. Pasó del óleo y la trementina a la fotografía y el video, que se ajustaban más a lo que quería expresar³⁵².

³⁵¹ Cf. Rivas, Quico: “El alquimista en su celda”, *ABC Cultural* (30-12-2006), p. 41.

³⁵² Cf. en Vadillo López, Diego: “Entrevista a Yolanda Domínguez”, *Azay Art Magazine* (13-2-2015), recuperado el 14 de febrero de 2015 en: <http://www.azayartmagazine.com/entrevista-a-yolanda-dominguez/>

También resultaba esclarecedor el punto de vista de esta artista con respecto a la importancia de lo artesanal en el arte, respondiendo lo siguiente cuando le preguntaba por la importancia que le concedía al factor artesanal: “La necesaria para que la obra sea eficiente. La técnica para mí es el vehículo, la forma de hacer llegar el mensaje o la energía. Es importantísima. Pero los proyectos que son sólo técnica no me interesan nada”³⁵³.

Yolanda Domínguez ejemplifica a la perfección el salto cualitativo del artista en los últimos años; ha pasado de ser artista plástica a video-artista, artista-activista, o como se le quiera llamar. Afirma que su taller es su cabeza y su ordenador porque no crea objetos; en cambio sí necesita estar atenta a la realidad circundante porque determinados sucesos sí son materia prima para su trabajo artístico, creativo. También está más a favor de internet, por encima de las galerías, como plataforma para mostrar las obras, dado que en dicho ámbito se genera una mayor interacción³⁵⁴.

Indubitablemente, el artista está mutando en múltiples direcciones. Pero incluso en un caso como el de Yolanda Domínguez, una artista alejada de tareas propias de un artesano tradicional, esta sí, en cambio, realiza trabajos propios de un operario de los que ocupan más tecnológicos ámbitos: “He estado metida en todos los procesos. Me encanta trabajar con equipos de personas pero también soy la primera en coger la cámara, editar, recortar o pegar. La verdad es que disfruto de todas las fases (también las sufro, porque soy muy perfeccionista)”³⁵⁵.

Uno de los trabajos de esta artista consistió en, a partir de *burkas*, emplear la tela de estos para reelaborar prendas de lencería íntima femenina las cuales fueron expuestas en una galería. Para la elaboración de las prendas Yolanda Domínguez requirió del concurso de una costurera; ella fue la autora-ideóloga de la reivindicativa obra haciendo el trabajo artesanal la modista, pero si hubiera acometido dicha labor la propia Domínguez, en un momento dado del proceso se habría convertido en artista-obrera accidental merced a emparentar circunstancialmente con una labor de índole artesanal³⁵⁶.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ Cf. Molina, Susana: “Lencería hecha con burkas”, *El País* (16-2-2012), Recuperado el 3-3-15 en: <http://smoda.elpais.com/articulos/un-burka-que-se-transforma-en-prenda-de-lenceria/1020>

PARTE II: CASOS PARADIGMÁTICOS

Me gusta pararme a ver trabajar a Zurbarán, a Cervantes, a Proust, como en la calle, de pequeño, me paraba a ver trabajar a los poceros. Estos otros grandes poceros de la humanidad, Proust o Cervantes, son, antes que unos genios, unos grandes trabajadores, y eso me fascina.

Francisco Umbral

6. Artistas-obreros en el siglo XX y principios del XXI: los casos de Brancusi, Hundertwasser y Niram

Pasamos a continuación a tratar sobre tres artistas plásticos que en algunos momentos de su trayectoria han entrado en conexión con el proceder de los obreros. Se trata de tres artistas conocedores de la tradición artístico-artesanal y defensores de la misma así como del trasfondo teórico que la acompaña.

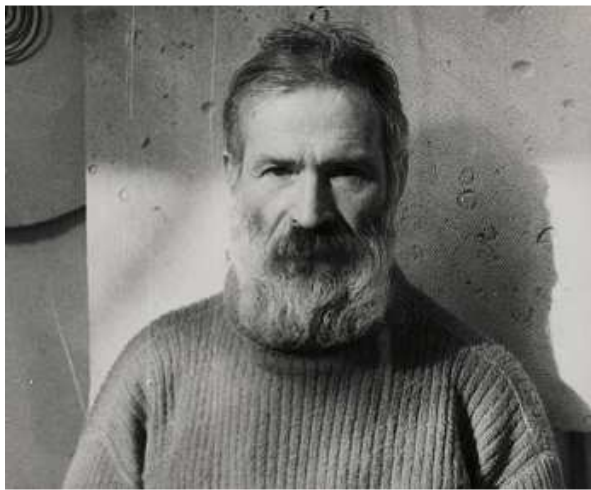
Además se trata de tres figuras interesantes para nuestro estudio porque entre los tres cubren todo el siglo XX con lo que tal cosa supone en cuanto a asimilar el legado de la historia como la conmoción que sufrió el mismo a raíz del advenimiento de las vanguardias históricas, de las que Brancusi, nacido en el último cuarto del siglo XIX, participó muy directamente. Hundertwasser, cuya biografía transcurriría a lo largo del siglo XX, también se caracterizó por un sincretismo y eclecticismo que aunaban tradición e innovadoras y audaces propuestas.

Romeo Niram, último de los tres artistas en los que nos centramos nacería en el último cuarto del pasado siglo, en el que iniciaría su trayectoria artística, la cual sigue muy activa en lo que llevamos del XXI. Como los anteriores, es muy deudor de la tradición y, por otro lado, ferviente indagador de lo nuevo. Además conoce con cierta profundidad y admira la obra y trayectoria tanto de Constantin Brancusi como de Friedrich Hundertwasser.

Los tres son, según testimonios existentes, portadores de sendos caracteres intrincados y complejos, rozando incluso la oscuridad en algunas ocasiones; los tres están cercanos a las actitudes bohemias y excéntricas de la misma manera que cuando persiguen algo desarrollan un inaudito alarde de sistematicidad y tesón en la práctica y el desempeño de los más arduos trabajos, llegándose a jugar, como veremos, el físico. Asimismo, los tres comparten el talento técnico y los rasgos de creativa genialidad.

Con las aludidas credenciales demostraremos el modo como cada uno llegó a la intersección artista-obrero que, como venimos viendo, se ha venido dando en el mundo del arte desde muy antiguo.

6.1. Constantin Brancusi



[17] Retrato de Constantin Brancusi

6.1.1. Biografía

Brancusi nació el 19 de febrero de 1876 en Hobita, donde pasó sus primeros años de vida, una región rural de la montaña, donde conocería a muy temprana edad la talla de madera tradicional. Si bien pronto se sintió atraído por la ciudad, donde se trasladó para trabajar como ayudante de un tintorero y como sirviente en una posada; allí demostraría su habilidad en la talla de la madera fabricando un violín de una pieza, suscitando de aquel modo el apoyo de su primer benefactor, lo que posibilitó que ingresara en la Escuela de Artes y Oficios de Craiova, en la que llegó a obtener cierta fama como tallador de madera.

En septiembre de 1989 se matriculó en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bucarest. Aprendió allí a esculpir de forma académica. Tras acabar la Escuela creó sus primeras obras, de índole academicista y naturalista: el busto de Ion Georgescu-Gorjan, y el del general Dr. Card Davila.

Pronto, el propio Brancusi empezó a destruir gran parte de sus primeras obras; destruía obras mientras seguía poniéndose a prueba con nuevos materiales con los que explorar su propia aptitud³⁵⁷.

³⁵⁷ Cf. Jovanov, Jasna: "Constantin Brancusi: Flight divine machinist", *Interculturality*, nº 6 (Octubre de 2013), p. 187.

Después de haber recibido su educación académica en Artes en Rumanía viajó a Viena, Múnich y Basilea llegando, al fin, a París, donde se hizo amigo de importantes artistas allegados de muy diversos países. Cuando empezó a triunfar en Francia sus obras fueron posteriormente exhibidas en Rumanía, Múnich, Venecia, Nueva York y Chicago, donde atraería la demanda de importantes coleccionistas. Expuso individualmente hasta en cuatro ocasiones en los Estados Unidos³⁵⁸.

De camino a Múnich, ni Viena ni Basilea le sugirieron lo suficiente como para quedarse; tampoco al fin Múnich, así que desde la ciudad alemana, sin casi dinero, continuaría periplo a pie con la mochila al hombro.

Llegado a París, allí mantendría su residencia hasta el final de sus días. Al principio, para completar su formación en la Escuela de Bellas Artes de París, desempeñó varios oficios, incluso el de cantar en un coro y servir en la iglesia ortodoxa.

Un profesor, Mercié, le sugirió solicitar su inclusión en el Salón de Otoño de 1906 con tres esculturas. En esta exposición llamó la atención de Rodin, que formaba parte del jurado. Brancusi también entraría en los Salones de 1907 y 1909 y aceptaría la invitación de Rodin para ser su asistente³⁵⁹.

No tardaría en abandonar aquel taller para instalarse en uno propio, sabedor de que la gran figura que era Rodin siempre lo eclipsaría con su enorme sombra.

Con “El beso”, entre los años 1907 y 1908, Brancusi testimonió plásticamente su ruptura con respecto a sus obras anteriores, “un conjunto de bustos y de retratos más o menos naturalistas que para entonces, a excepción de “La oración” [...] de 1907, no conservaban de Rodin más que cierta expresividad”³⁶⁰.

³⁵⁸ Cf. *Ibíd.*, p. 186.

³⁵⁹ Cf. *Ibíd.*, p. 188.

³⁶⁰ Tabart, Marielle: en VV. AA.: *Brancusi-Serra*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011, p. 53

Con el tiempo Brancusi encontró un estudio en la calle Montparnase entablando contactos con Modigliani o Henri Rousseau. Su círculo de amistades iría ampliándose, incluyendo a Apollinaire, Marinetti, Matisse, Picasso y otros³⁶¹.

Inclinado hacia la expresión de sus creencias a través de proverbios, Brancusi afirmaba que la simplicidad no es un fin en el arte pero que nos acercamos a ella como nos acercamos al verdadero sentido de las cosas.

Siempre solía Brancusi llevar ropa sencilla, como si de un campesino de los Cárpatos se tratase y gustaba de reunirse con sus amigos, a los que invitaba a comer platos típicos de la cocina rumana que él mismo preparaba en un horno también realizado por él al estilo tradicional rumano³⁶².



[18] Brancusi en una reunión en su taller junto a otros invitados

En 1916 se trasladó al que sería su hogar y su taller hasta el final de sus días, un estudio situado en el número 11 del Impasse Rosin; hasta 1941 lo reformaría espacialmente hasta en cuatro ocasiones. Allí vivía rodeado de sus esculturas, de los muebles de madera que él elaboraba y del material para sus futuras esculturas. Su estudio era una obra de arte en sí. Constituía una enorme escenografía variable. Logró una transformación continua de sus propias obras y les dio una nueva vida a través

³⁶¹ Cf. Jovanov, Jasna: *Op. cit.*, p. 189.

³⁶² Cf. *Ibid.*, p. 191.

de la fotografía, no en vano legaría asimismo cerca de 1500 imágenes que representan un diario virtual que señala los movimientos y variaciones que se desarrollaron en aquel entorno³⁶³. Y es que cuando conoció a Man Ray en 1921 Brancusi tomó interés por la fotografía; pensaba que las instantáneas decían más de los conjuntos escultóricos de su estudio de lo que podían decir las palabras³⁶⁴.

Desde mediados de los años veinte, Constantin Brancusi viajará a Estados Unidos y expondrá, como hemos apuntado ya, en cuatro ocasiones allí.

En 1938 tendrá lugar la inauguración del conjunto monumental de Targu-Jiu, que comprendía la “Puerta del beso”, la “Columna sin fin” y la “Mesa del silencio”.

En 1940 Peggy Guggenheim adquirirá, tras duras negociaciones, “Pájaro en el espacio” y “Maiastra”, dos de las más célebres obras de nuestro artista, que permanecerá en París durante la Segunda Guerra Mundial. En el año 1952 se le concedió la nacionalidad francesa.

Jorge Ustanescu da cuenta del temperamento oscilante entre lo huraño y lo hospitalario de un Brancusi en plena senectud, ya en la década de los 50; refería la anécdota que relataba el Nobel de Literatura, Eugenio Montale, a quien Brancusi no abrió la puerta pese a llevar el literato una carta de presentación del mismísimo Ezra Pound; finalmente hubo de esperar al escritor a que el anciano escultor saliera a por una baguette para abordarlo y conseguir algo de su atención³⁶⁵.

Fallecería Brancusi en el año 1957 y uno antes haría testamento en favor del Estado francés, a quien legó su taller y toda la obra en él confinada. Sería enterrado en el cementerio de Montparnasse tras una vida de gran plenitud en la que consiguió revolucionar la escultura y ganar el favor y el reconocimiento de la crítica y de los grandes coleccionistas de arte.

³⁶³ Cf. *Ibid.*, pp. 193-194.

³⁶⁴ Cf. *Ibid.*, p. 198.

³⁶⁵ Uscatescu, Jorge, “Brancusi, escultor del siglo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 463 (Enero de 1989), p. 116.

Como dato anecdótico, se sabe que Brancusi tuvo un hijo fruto de su relación con la que fuera su secretaria, la pianista neozelandesa Vera Moore, con quien tuvo una relación sentimental durante 15 años. En 1934, Vera le dijo al artista que estaba embarazada, pero él no quiso reconocer a la criatura y despidió a Vera. La pianista se fue con su hijo, John Moore, a Londres, donde vivió hasta el final de su vida. Aunque no quiso reconocer a su supuesto vástago, Brancusi mandaba dinero a Vera para la manutención del niño. Durante su juventud, John Moore ejerció la profesión de fotógrafo. Actualmente vive cerca de París.

Después de la muerte del artista, Vera y su hijo no emprendieron ninguna acción legal para recibir alguna herencia y John Moore se ha negado dar entrevistas a los medios de comunicación.

Una de las pocas personas que ha conseguido hablar con él, es la investigadora Doina Lemny, jefa de los Archivos Brancusi de París y autora de varios libros sobre el artista; esta afirmaba que Moore vio a su padre en dos ocasiones, mas sin hablar nunca con él. Apuntaba Lemny que en una ocasión en que Vera fue a recoger dinero de Brancusi, el artista, que la esperaba frente a la puerta del taller, le dijo que entrara ella pero que el chico se quedara en el coche³⁶⁶.

En otro orden de cosas, pero sin salirnos de lo escabroso, pues luces y sobras acompañaron a nuestro escultor, cabe hacer mención al hecho de que el Gobierno rumano rechazase hacerse cargo del legado artístico de Brancusi.

En 1951, seis años antes de su muerte, Brancusi quiso donar todas sus obras al Estado rumano.

El Partido Comunista envió en su momento a París una delegación formada por la ministra de Cultura, Constanta Craciun, de profesión tejedora, acompañada por el representante del Ministerio del Interior, Teoharie Georgescu y por el miembro del Partido, Leonte Rautu. A su vuelta a Bucarest, los tres delegados, que no tenían ninguna relación con

³⁶⁶ Dicha información se puede consultar en un documental del canal rumano PROTV accesible a través del siguiente link:
<http://romaniateiubesc.stirileprotv.ro/emisiuni/2013/sezonul-1/mostenirea-lui-brancusi-parte-a-iii-v-am-lasat-saraci-si-prosti-va-gasesc-si-mai-saraci-si-mai-prosti.html>

el arte, transmitieron al líder comunista Gheorghiu Dej que cualquier paisano sin estudios podía hacer obras como las de Brancusi.

La resolución de Gheorghiu Dej fue de rechazo tras aducir que las obras de Brancusi no ayudaban en nada a la consolidación del socialismo en Rumanía.

El presidente de la sección de Arte de la Academia Rumana, el escritor Mihail Sadoveanu rechazó la donación de las 230 obras de Brancusi, catalogando el gesto del artista como una vergüenza³⁶⁷.

6.1.2. Parámetros estéticos

Apuntaba Aidan Hart que pasó en 1985 por delante del taller de Constantin Brancusi sin entrar por creer que se trataba de un cobertizo de constructores³⁶⁸.

Una vez cerciorado incursionó, y dentro halló, según sus propias palabras, un jardín de esculturas brancusianas.



[19] Entrada del taller de Brancusi

³⁶⁷ *Ibíd.*

³⁶⁸ Cf. Hart, Aidan: "His spiritual roots", aidanharticons.com (agosto de 2012), recuperado el 1 de abril de 2015 en: <http://aidanharticons.com/wp-content/uploads/2012/08/Constantin-Brancusi.pdf>

Dado el temperamento artesanal de Brancusi, es seguro, afirmaba el propio Hart, que no le hubiera incomodado al escultor que su taller fuese confundido con un cobertizo de operarios.

Él creía en la perseverancia y en la soledad como fórmulas para concebir las mejores obras³⁶⁹.



[20] Brancusi serrando

Seguía apuntando Hart que Brancusi era un tradicionalista que en su momento optó por rebasar la frontera hacia lo nuevo. Aunque pueda parecer paradójico, su novedad se fundaría en una profunda asimilación de la tradición. Rompió con el arte inmediatamente anterior integrando la más antigua y universal tradición. Su apartamiento de la mimesis, su talla directa y la simplificación de las formas no comportaba desenraizamiento alguno, según aseveraría el propio Brancusi³⁷⁰.

La reducción a que Brancusi sometía a sus piezas era una vía hacia formas más puras y refinadas, pero tal abstraccionismo no ha de entenderse como una salida de la realidad, pues para el escultor, como para Kandinsky entre otros, la abstracción no era

³⁶⁹ Cf. *Ibíd.*

³⁷⁰ Cf. *Ibíd.*

sino un lenguaje para expresar lo objetivo de manera metafísica. Era una forma de ir al corazón misterioso de las cosas. “La realidad está en la esencia de las cosas”, afirmaría en su momento el propio Brancusi. Extraía, así, el ser que hay dentro de la materia³⁷¹.

El artista había de ser una mezcla de sujeto audaz y humilde a un tiempo. Había de tener, consideraba el escultor rumano, la suficiente humildad como para aprehender que en la simplicidad se resuelve la complejidad³⁷².

La hondura con que Brancusi afrontaba su oficio abarcaba también a la forma externa, patentizándose en un fuerte respeto por la materia. Esta, pensaba, debía continuar su vida natural cuando fuera modificada por la mano del escultor; no había de ser utilizada meramente para satisfacer el propósito del artista³⁷³.

Quizá influyera en la profundidad de su mirada metafísica, apuntaba Hart, el hecho de que con once años cantase en la iglesia ortodoxa; posteriormente, de hecho, con 28 años era un cantor muy respetado en la catedral de Bucarest por su potente voz de tenor. Y en París también sirvió a la Capilla rumana, de 1906 al 1908.

Y él recibió asimismo la influencia estilística de la iglesia ortodoxa rumana y del arte popular rumano; por ejemplo, las columnas funerarias de madera tallada influirían, inspirarían, su “Columna sin fin”. La versión más grande, la de Tirgu-Jiu, en Rumanía, se erigiría en conmemoración de los caídos en Gorj durante la Primera Guerra Mundial³⁷⁴.

También le influiría el poeta tibetano budista, del siglo XI, Milarepa.

Brancusi, en definitiva, vio que eran necesarios cambios radicales para liberar al arte europeo de la esclavitud imitativa en que se hallaba. Llegaría a decir: “Prefiero hacer un error en la consecución de mis esculturas que no cometerlo y volver a crear la Venus de Milo”³⁷⁵.

³⁷¹ Cf. *Ibíd.*

³⁷² Cf. *Ibíd.*

³⁷³ Cf. *Ibíd.*

³⁷⁴ Cf. *Ibíd.*

³⁷⁵ Cf. *Ibíd.*

Brancusi desarrolló sus trabajos más en profundidad que en amplitud, afirmaba Hart. Para él la búsqueda de la quintaesencia de las obras produce instintivamente originalidad, porque supone una búsqueda de los orígenes. Así las cosas, Brancusi era más un científico preocupado por el descubrimiento y cristalización de hechos eternos que un artista empeñado en la novedad³⁷⁶.

Amelia Miholca Pohenix realizaba un detallado repaso a las principales influencias estéticas de Brancusi; más en concreto, a algunas de las principales visiones de su supuesto primitivismo, unas de las cuales abogaban por el influjo del arte africano; otras apuntaban al arte popular rumano. Y se refería entre los primeros al historiador Sidney Geist, gran especialista en Brancusi, como principal avalista de la afinidad del escultor rumano con el primitivismo, y, si bien señalaba cierta influencia popular, esta quedaría circunscrita meramente al uso de materiales, no influenciando en cualquier caso a las formas³⁷⁷.

Por otra parte, apuntaba Phoenix el contrapeso de la hipótesis de la también historiadora Edith Balas, cuyos estudios se circunscriben más a la teoría de la influencia del folclore rumano. Phoenix abogaba por una conciliación entre ambos puntos de vista, esto es, que Brancusi había llegado a la abstracción mediante sus conocimientos de arte africano y artesanía popular rumana³⁷⁸.

Geist afirmaría, por otra parte, que el cambio de rumbo artístico de Brancusi tras la década de los veinte se debió a la maduración de su estilo propio, sin que supusiese renuncia alguna de la influencia antedicha, toda vez que hacia el final de sus días llegaría a decir que solo los africanos y los rumanos saben cómo tallar la madera³⁷⁹.

³⁷⁶ Cf. *Ibíd.*

³⁷⁷ Cf. Phoenix, Amelia Miholca: "The construction of Brancusi primitivism", *Visual Past* (2014), p. 14.

³⁷⁸ Cf. *Ibíd.*, p. 15.

³⁷⁹ Cf. *Ibíd.*, p. 18.

William Rubin observó que Brancusi empleaba las mismas técnicas que los artistas primitivos, fundamentalmente al trabajar con madera, si bien el resultado al que llega el artista africano es diferente al de Brancusi, ya que este estaba interesado en expresar su propio significado conceptual, sin nada que ver con el expresado en el arte primitivo. Rubin, por tanto, distingue entre la influencia que el primitivismo pudiera tener en las vanguardias del siglo XX y la afinidad entrambos³⁸⁰.

Phoenix no se muestra, por ejemplo, de acuerdo con Geist cuando este afirma la influencia africana de sus esculturas en madera “Madame LR” o “Princesa X”, entre otras, pues es muy difícil determinar cuál sería el modelo en que se inspiró, algo, además, poco probable, a decir de Phoenix, dado el muy personal estilo de nuestro escultor³⁸¹.

Balas hace uso de un método comparativista similar al de Geist pero aplicando el arte popular rumano, mas lo cierto, afirmaba Phoenix, es que este arte tradicional rumano no tuvo influjo en la vanguardia, pero halla la pertinencia en aplicar una u otra tendencia, ya que tanto los tallistas africanos como los rumanos compartían una inclinación por la textura áspera de la madera. Y en ambas culturas, por ejemplo, la máscara posee reminiscencias espirituales³⁸².

Balas, en cualquier caso, aporta la hipótesis de que quizá el arte africano trajera de nuevo a su imaginario el recuerdo de la artesanía rumana, olvidada tras largos años de formación académica, pues tras una experiencia de trabajo con la madera en Craiova, dicha experimentación se perdió durante los años de formación en Bucarest y París³⁸³.

Brancusi veía en lo primitivo una vuelta a la más primordial inocencia civilizatoria, por lo que era en ese estadio más fácil hallar la esencia de la forma. Según Geist, esta era una forma de asir la esencia, huyendo del progreso. Para Balas, en cambio, Brancusi era un buscador de nuevas formas, por lo que su querencia primitivista era mera afinidad³⁸⁴.

³⁸⁰ Cf. *Ibid.*, p. 21.

³⁸¹ Cf. *Ibid.*, p. 22.

³⁸² Cf. *Ibid.*

³⁸³ Cf. *Ibid.*, pp. 23-24.

³⁸⁴ Cf. *Ibid.*, p. 25.

También atraía Phoenix en su estudio al poeta rumano Benjamin Fondane, perteneciente al círculo de Brancusi, quien afirmaba la hermandad de Brancusi con los primitivos, los artistas del gótico y los negros. Esto entraría en contradicción con los puntos de vista de Geis y Balas, que conciben a Brancusi como circunscrito al canon artístico de la modernidad como innovador y practicante del abstracto³⁸⁵.

Otro teórico atraído por Amelia Miholca Phoenix es Robert Coldwater, quien sí considera a Brancusi un primitivo a tenor de la preferencia de este por determinados materiales y técnicas de trabajo. Por otra parte, afirma que posee ciertas características del arte africano³⁸⁶.

Otras visiones, de cariz posmoderno, también barajadas por Phoenix son las de Teja Bach, que concede más importancia a los pedestales³⁸⁷, o la de Anna Chave, que se centra en temas de interculturalidad³⁸⁸, procediendo deconstructivamente; considera Chave, por ejemplo, que posee una afinidad Brancusi con el arte primitivo que lo hace no apropiarse de su estética, sino expresar el vínculo entre dicho arte y su propia identidad³⁸⁹.

Por otra parte, Carola Giedion-Welcker —artista, historiadora y amiga de Brancusi— defendía más la influencia del arte oriental y tradicional rumano que del africano, pues, a su entender, la escultura brancusiana combina la belleza mediterránea de la forma —propia de la escultura griega—, con la sabiduría oriental³⁹⁰.

El también historiador Eric Shanes reniega del primitivismo de Brancusi por entrar tal concepto en contradicción con su completa formación académica y con la complejidad intelectual de su arte. Por lo que su estilo de vida puede interpretarse como primitivo por la imagen que se construyó; además le atribuía los prejuicios propios de un europeo de su época, que lo harían considerar “salvajes” a los africanos³⁹¹.

³⁸⁵ Cf. *Ibíd.*, p. 26.

³⁸⁶ Cf. *Ibíd.*, p. 27.

³⁸⁷ Cf. *Ibíd.*, p. 28.

³⁸⁸ Cf. *Ibíd.*, p. 31.

³⁸⁹ Cf. *Ibíd.*, p. 33.

³⁹⁰ Cf. *Ibíd.*, p. 34.

³⁹¹ Cf. *Ibíd.*, p. 35.

Lo cierto, en cualquier caso, es que Brancusi nunca renegó de los métodos tradicionales para marcar —lo que no deja de resultar curioso— las pautas del futuro.

Finalmente, Phoenix hacía balance y reconciliaba todas las posturas manejadas:

Art historians should accept the idea that there is a little bit of African art and a little bit of folk art in Brancusi's formal and conceptual creation of sculpture. These two components —African art and Romanian folk art— create a hyperprimitivism that is evident in Brancusi's work³⁹².

Lo que no se puede evadir es que Brancusi coincidió en un tiempo de cambio, en el que se venía arrastrando desde planteamientos como los de Nietzsche, Heidegger o Hegel —que propugnaban la muerte de Dios, de la Filosofía y del Arte, respectivamente—, la pérdida de asideros del hombre moderno, viéndose el ser humano de finales del XIX abocado a “un intento de retorno a lo esencial y primitivo”, a una “búsqueda de un arte —en el caso de los artistas— más puro mediante la superación del mundo fenomenológico”³⁹³.

Por eso Brancusi y otros se replegaron hacia actitudes cercanas a la sensibilidad del hombre primitivo:

Fruto de ese retorno, Brancusi trata la piedra con la misma sensibilidad del hombre primitivo. [...] “la Columna sin fin” de Brancusi es la representación material de la cuerda mítica que une la tierra con el cielo [...] símbolo de ascensión, vuelo y trascendencia como voluntad de superación de la condición humana³⁹⁴.

La pérdida de valores sólidos que comportaba la modernidad sumirá al hombre reflexivo en un nihilismo que le obligará a una denodada

³⁹² Cf. *Ibíd.*, p. 44.

³⁹³ Solà Cassi, Neus: “Sobre ‘El vuelo mágico’ y la hierofanización de la materia”, *A Parte Rei*, nº 58 (Julio de 2008), p. 1, recuperado el 15 de julio de 2014 en:

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/sola58.pdf>

³⁹⁴ *Ibíd.*, p. 6.

búsqueda en aras de hallar “el origen primero de las cosas, pues es sólo allí donde éste puede encontrar la esencia de lo sacramental. Y es en esta voluntad de retorno de la fuente donde confluye el paralelismo entre el hombre primitivo y el artista moderno”³⁹⁵. En esta misma idea incidía Balasca-Mihoci cuando apuntaba que el volver a las esencias había posibilitado a Brancusi el redescubrimiento de los más inescrutables valores³⁹⁶, y añadía que la durabilidad de la obra de Brancusi es prueba de que su autor ha excedido el límite de tiempo y su imagen se ha manifestado como un anhelo de lo abstracto³⁹⁷. Asimismo, esta teórica sostiene afinadamente que en cierto sentido el arte de Brancusi implica un claro componente conceptual toda vez que lo que transmite no son objetos sino patrones conceptuales, haciéndonos percibir no por la explicitud referencial de la imagen como por la idea que implica, por lo que Brancusi fue capaz de transmitir el sentido de la intención de su idea en el objeto obtenido después de la creación, una nueva realidad abierta al ojo pero cerrado a la más diametral contemplación. Brancusi combina la realidad más básica con un hondo componente simbólico.

La pureza y la sencillez serían, por tanto, los objetivos alcanzados después de un largo y ascético proceso³⁹⁸.

Así lo expresaba, en la misma línea, Jorge Uscatescu cuando escribe lo siguiente:

En pleno formalismo artístico de las vanguardias contemporáneas, Brancusi no concede significación alguna a la forma exterior de la obra de arte, sino a la capacidad de captación de la esencia. La esencia de las cosas traducidas en obras de arte³⁹⁹.

Pero la llegada a la abstracción fue gradual, como advierte Marielle Tabart en referencia a las “Cabezas de niño”: “su aparición no es fruto inicialmente de una ruptura. Surgieron tras una lenta maduración, preparada a través de obras todavía expresivas y naturalistas”⁴⁰⁰.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 9.

³⁹⁶ Cf. Balasca-Mihoci, Manuela Teodora: “Arte e fenomenología brancusiana: ‘Il método puramente scultorio di pensare il mondo’”, *Agathos*, Vol. I (Enero de 2010), p. 57.

³⁹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 59.

³⁹⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 62-63.

³⁹⁹ Uscatescu, Jorge, *Op. cit.*, p. 122.

⁴⁰⁰ Cf. en VV.AA.: *Brancusi-Serra*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011, p. 87.

Y tal llegada, como apuntaba Mariana Perisaru, se produjo tras un duro trabajo para “despejar la esencia”⁴⁰¹, pues la simplicidad le facilitaba el acceso al significado real de las cosas. Eliade escribiría que el tiempo de trabajo es una inmersión en las profundidades de la piedra otorgándole un carácter sacro⁴⁰².

Dore Ashton llegó a afirmar que Brancusi era tan intrincado como su obra, afirmación ante la que el propio Brancusi respondía que cuando uno está en la esfera de lo bello se hace innecesaria toda explicación. Y es que, como ya hemos venido teorizando, el escultor rumano no buscaba la semejanza con los objetos, sino el principio de la idea de estos en una misteriosa combinación de fe y razón, como ocurriría con “Muse” de 1912: posando para él Milla Pogany, quedó fascinada con una prueba en arcilla de su rostro, que Brancusi no dudó en arrojar al recipiente del barro, pues no era eso lo que perseguía⁴⁰³.

6.1.3. El taller de Brancusi

El taller de Brancusi en el Impasse Rosin 11, que tanta celebridad y posteridad adquiriera, y sigue teniendo pese a su demolición y reconversión en museo, fue, en realidad, la gran obra de Constantin Brancusi, ya que en él se concibieron las más célebres piezas del escultor. Aquel espacio, adecuado por el propio Brancusi convenientemente, quedó dotado de la atmósfera conferida por el artista rumano, esa que arrojó cada trabajo allí realizado. Elizabeth A. Brown apunta el hecho de que aunque estuviese en pleno corazón de Montparnasse “parecía existir fuera del tiempo y de la realidad”⁴⁰⁴.

Oliver Wick razonaba que las disposiciones que se atisban en las instantáneas fotográficas que el propio Brancusi legó de su estudio, son muy estudiadas “composiciones de volúmenes escultóricos en el espacio”⁴⁰⁵.

⁴⁰¹ Cf. “L’atelier de Brancusi-une synergie de valeurs, discours, praxis”, *Diálogos*, nº 17 (2008), p. 37.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 31.

⁴⁰³ Cf. Ashton, Dore: “On Constantin Brancusi”, *Raritan*, Vol. 25, nº 4 (2006), pp. 20-22.

⁴⁰⁴ Brown, Elizabeth A.: *Constantin Brancusi y la fotografía*, H. Kliczhowski, Madrid, 2002, p. 5.

⁴⁰⁵ Cf. en *Brancusi-Serra...*, p. 13.

Tales disposiciones espaciales ofrecen la evidencia de un talento en la distribución del espacio por parte de Brancusi, quien poseía un sentido del espacio muy similar a quienes proyectaban en el pasado obras arquitectónicas desde el arte y la arquitectura, elevando, gracias a la segunda, el proyecto hacia los dominios de la primera.

Cuando se compara el taller de Brancusi con una catedral, tal símil posee pertinencia ya que atendía a una experiencia de orden arquitectónico muy cercana.

Teja Bach apuntaba que, dada su visión amplia y sintética a un tiempo, para Brancusi la verdadera arquitectura era escultura, siendo el arte del rumano parte de un diálogo con la arquitectura⁴⁰⁶. Y, dando un paso más, añadía Teja Bach que el pensamiento escultórico de Brancusi tiene también algo de arquitectónico; tiene nuestro escultor, afirma, algo de proyector, de constructor. Brancusi era muy consciente de la dimensión urbana implícita en su estudio. Teja Bach entendía que las esculturas en plural pueden modelar una composición urbana⁴⁰⁷. Ya Albrecht Barthel se hacía eco de la comparación del taller de Brancusi, por parte de Paul Morand, con una catedral gótica, observando el aura propia de un bosque sagrado o de un espacio mítico que poseía⁴⁰⁸.

Jorge Uscatescu expresó la tendencia brancusiana a integrar lo escultórico con lo arquitectónico: “‘Columna del infinito’ [...] se trata de un tema que está siempre presente en la integración plástico-arquitectónica de Brancusi. Es uno de tantos *leit motiven* que caracterizan su obra”⁴⁰⁹.

El gusto por los elementos arquitectónicos por parte de Brancusi también era puesto de manifiesto por Javier Maderuelo cuando observaba el hecho de que se conservaran en el taller de nuestro escultor piezas con motivos absolutamente arquitectónicos: vigas, arcadas, capiteles, columnas... Además anotaba que la “Puerta del beso” era “una elaboración en clave arquitectónica de uno de los temas más importantes de Brancusi. Toma la forma de un sencillo arco triunfal de más de 5 metros de altura por 6’5 metros de ancho”⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ Cf. en VV. AA.: *Constantin Brancusi*, Museum of Art of Philadelphia, Philadelphia, 1995, p. 30.

⁴⁰⁷ Cf. *Ibíd.*, p. 32.

⁴⁰⁸ Barthel, Albrecht: “The Paris studio of Constantin Brancusi”, *Future Anterior*, vol. III, nº 2 (2006), pp. 34-35.

⁴⁰⁹ “Brancusi, escultor del siglo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 463 (Enero de 1989), p. 124.

⁴¹⁰ Maderuelo, Javier: *La idea de espacio en la arquitectura...*, p. 66.



[21] “La Puerta del Beso” (Brancusi)

También hacía hincapié Maderuelo en la larga tradición que equiparó escultura y arquitectura:

Brancusi como Noguchi fueron [...] conscientes de que la tradición de la escultura está unida a la actividad de la arquitectura desde la antigua Grecia, pasando por Miguel Ángel y el Barroco⁴¹¹.

Era consciente Brancusi —afirma Maderuelo— de que compartía con los arquitectos la fuente común del *disegno*⁴¹².

Como dato curioso cabe añadir la aventura en la que Brancusi involucró a Man Ray: nada menos que dismantelar la columna infinita de más de siete metros que instalara en 1926 en el jardín de Edward Steichen en Voulangis. Un año después la reinstalaría en su taller:

⁴¹¹ *Ibíd.*, p. 69.

⁴¹² *Ibíd.*, p. 77.

În mai (1926), instalează în grădina lui Edward Steichen de la Voulangis, în regiunea pariziană, o Coloană fără sfârșit înaltă de peste șapte metri (nouă module întregi și două jumătăți), cioplită în lemn de plop, pe care o va demonta în 1927 (...) Spre sfârșitul lui octombrie (1927), începutul lui noiembrie, demontează cu ajutorul lui Man Ray Coloana fără sfârșit din grădina proprietății lui Edward Steichen de la Voulangis și o instalează în propriul atelier⁴¹³



[22] Man Ray brindando con Brancusi

Brancusi diseñó y elaboró el espacio donde mejor se podía entender e interpretar el conjunto de sus obras: el taller. Su taller.

En su tesis, *Estética y transcendencia en el arte moderno rumano*, también Marius-Daniel Stan hace un amplio estudio sobre la especial relación que tenía Brancusi con su taller y la atención que ponía a los detalles, como el sitio que había de ocupar cada herramienta. Dichas herramientas eran para él auténticos fetiches que ponían de manifiesto el esfuerzo que había sido necesario imprimirles e incluso el esfuerzo que había conllevado su creación. Por otra parte, nos delata Stan el hecho de que incluso fuese sorprendido el escultor escondiendo aquellas herramientas modernas de pulido que no hubieran transmitido el mismo mensaje en el contexto de la imagen que quería transmitir de su taller. Pensaba Brancusi que la revolución que supuso la inclusión de las fuentes de energía en la práctica artístico-artesanal implicaba un nuevo

⁴¹³ Lemny, Doina și Velescu, Cristian-Robert: *Brâncuși inedit-Însemnări și corespondență românească*, Editura Humanitas București 2004, p. 475.

diálogo entre el artista y la materia, alejándose de la imagen que quería dejar como herencia a la historia —no quería obligar mediante las herramientas mecánicas a la materia, sino entablar un diálogo recíproco con esta—⁴¹⁴.



[23] Brancusi trabajando el hierro

El taller de Brancusi cumplía la función de museo, de sitio donde el artista exponía sus obras y también de lugar de encuentro con los amigos que lo visitaban. Muchos son los testimonios de diferentes intelectuales de la época que por allí pasaron.

Durante su estancia parisina, entre 1920 y 1924, el poeta y ensayista Ezra Pound visitó en varias ocasiones el taller de Brancusi, al que llamaba *santo* con frecuencia. En su trabajo *Guide to Kulchur* dice que en el taller del artista “la quietud estaba establecida”. Pound ha dejado un testimonio de gran valor sobre el artista, publicando en 1921 el primer ensayo serio sobre el rumano, titulado “Brancusi”, en la revista *Little Review*. El texto se basa en las conversaciones que el poeta había tenido con el artista durante sus largas visitas.

⁴¹⁴ La información contenida en este párrafo se puede consultar en el resumen de la tesis enunciada accesible a través del siguiente link (Cf. en pp. 10-12 del mismo) recuperado el 5 de junio de 2015 en: <http://www.unibuc.ro/studies/Doctorate2012Ianuarie/Stancu%20Marius%20Daniel%20-%20Estetic%20si%20transcendent%20in%20modernitatea%20romaneasca/REZUMAT%20teza%20Stancu%20Marius.pdf>

Pound escribe que el proceso de creación de Brancusi es tan largo como cualquier contemplación budista del universo o como cualquiera de las meditaciones de los santos medievales del amor divino, tan largo e incluso paradójico como los pasajes finales de la *Divina Comedia*.

Brancusi invitó muchas veces a Pound a comer en su taller. El también poeta y escritor Robert McAlmon describe en su obra *Being Geniuses Together* las comidas que ofrecía el artista en su taller: ser refería, por ejemplo, a que la mesa del comedor fuese una enorme losa redonda, y destacaba el hecho de que el horno estuviese fabricado por el propio Brancusi apilando unas piedras sobre otras. Refería, asimismo, McAlmon cómo las cenas solían comenzar con un kirsh rumano, tapas, y carne o asado de pollo, ensalada y fruta, y, por supuesto, grandes cantidades de vino⁴¹⁵.

6.1.4. Brancusi como artista obrero

En un afinado artículo, allá por 1981, S. Alix Trueba observaba el hecho de que desde el siglo XVIII la escultura había sufrido un proceso de degradación llegando hasta finales del XIX presa de un marasmo y abandono paliados en parte desde que Rodin la resituara en el primer plano de la práctica artística. Asimismo, en estos años se recuperará la talla directa, que había sido relegada por el modelado. Se volvía de este modo a la práctica más primitiva de esculpir —piedra o madera—. Si bien —dilucida Alix— ya en el siglo V a. C. existían procedimientos para pasar de forma mecánica del patrón en barro al mármol. En las grandes obras se contaba con bien pertrechados talleres en los que el escultor, que diseñaba los modelos a trasladar al mármol, daba directrices a los operarios a sus órdenes. Ahí ya se empieza a producir la controversia entre el moldeador y el escultor, el artista y el artesano —o el obrero—. Plinio —continuaba Alix— diferenciaba entre la *Fusoria* —arte de fundir metales—, la *Plastica* —arte de trabajar el barro o la cera— y la *Scultura* —arte de trabajar la piedra—. También se hace eco Alix Trueba de las apreciaciones de otros tratadistas renacentistas como Alberti, que señalaba el hecho de que el escultor quita, descubre. Por su parte Leonardo da Vinci denostaba en cierta manera a la escultura con

⁴¹⁵ Cf. en Wilhelm, James J: *Ezra Pound in London and Paris (1908-1925)*, The Pennsylvania State University, Pennsylvania, 1990, pp. 271-275.

respecto a la pintura, afirmando que esta última es más bella y especulativa, en tanto que la escultura es más dura y mecánica, produciendo, además, sudor y cansancio corporal; en cambio la pintura, a su entender, requería un esfuerzo meramente mental. También diferencia en ambas disciplinas Da Vinci la suciedad aparejada al esfuerzo propio de la práctica escultórica⁴¹⁶.

En tal lógica, Da Vinci consideraba, de forma desdeñosa, *obrero* a quien desempeñaba este arte, aduciendo que era más artista aquel al que le hacían el “trabajo sucio”, dedicándose únicamente el creador a realizar el modelo en materia blanda, esto es, “a proporcionar la ‘idea’ y dar los retoques finales”⁴¹⁷.

En cualquier caso, desde el Renacimiento se fueron empleando diferentes mecanismos paulatinamente perfeccionados de elaborar esculturas:

A finales del siglo XIX el sistema de sacado de puntos se había extendido de tal manera que muchos escultores dejaban sus obras completamente en manos de los operarios sin ocuparse de nada más que de dar el modelo previo⁴¹⁸.

Lo anterior no tenía nada que ver con la forma de entender la disciplina escultórica de Brancusi, quien se retrotraía en su praxis a tiempos inmemoriales; además, desarrolló su actividad en el contexto de los primeros años del siglo XX, que supusieron la recuperación y reivindicación de la talla directa por parte de muchos otros escultores, como ocurrió con De Creeft, a quien Alix Trueba dedica el artículo que venimos mencionando y de quien escribe que la propia piedra le iba sugiriendo formas nuevas, toda vez que él, como Brancusi, sabía escuchar las formas que la propia piedra le iría sugiriendo, pues cuando se esculpe de esta manera se genera una relación comunicativa entre el escultor y la materia⁴¹⁹.

⁴¹⁶ Cf. Alix Trueba, S.: “José de Creeft, un escultor universal”, *Wad-al-Hayara*, nº8 (1981), pp. 485-487.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 488.

⁴¹⁸ *Ibid.*, pp. 488-489.

⁴¹⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 489-490.

En sintonía con lo anterior señalaba Jorge Uscatescu lo siguiente con respecto a Constantin Brancusi:

El pensamiento del artista se acerca al material, con ánimo de comprensión, no de desafío. Admira la piedra que accede a nosotros a través de la acción pulimentadora del tiempo y en cuanto tal es ya obra de arte. Considera la madera un material específico de determinadas inclinaciones plásticas. Para él solamente la plástica popular rumana y las esculturas africanas han sabido “entender” la esencia plástica de la madera, trabajándola de una manera original⁴²⁰.

Evidentemente, aunque el esfuerzo en que Brancusi estaba inmerso era el propio de un cantero, si bien con el añadido de una poética previa y con un diálogo de gran profundidad con el material —o un diálogo más allá que el meramente técnico-artesanal—, entraría en esa intersección que está siendo objeto de nuestro trabajo. Teja Bach también apuntaba cómo la elección de materiales “determinaba las posibilidades de concepción artística”⁴²¹. Brancusi asumía funciones de un artesano y gustaba de emparentar con tal figura, pues en su traslado hacia tiempos inmemoriales buscaba la síntesis que el hombre prehistórico principió siendo y que, de manera más o menos intensa, se ha venido reeditando en todas las épocas.

Hay quien ha hecho cábalas —Anna Chave, por ejemplo— con el hecho de si la imagen de obrero que trasladaba Constantin Brancusi atendía a una mera pose o era real. A lo que cabe responder que incluso cuando había alcanzado una cierta posición gustaba de cultivar la imagen de un artesano a través de una indumentaria que, al modo de ver de muchos, recordaba a la de los campesinos de la Europa oriental, y esto porque nunca abdicó Brancusi de que la función que realizaba fuera la de un monje en constante diálogo con la obra a través de los materiales. Quizá algo de esnobismo hubiera aparejado en el cultivo de la indumentaria y de la pose, pero lo cierto es que tal puesta en escena conllevaba el trasfondo del más duro trabajo.

⁴²⁰ Uscatescu, Jorge: *Op. cit.*, p. 123.

⁴²¹ Cf. en VV. AA.: *Brancusi-Serra...*, p. 21.



[24] Brancusi descansando

Mariana Perisaru observaba como desde 1920 el taller de Brancusi ya era una de las atracciones turísticas de París, siendo asimismo un templo y un laboratorio del arte; era a la vez un santuario, un museo, una galería, un centro de experimentación... llamando la atención la soledad, las paredes encaladas... Apuntaba Perisaru cómo, ya viejo, el artista barbado, con atuendo casi monacal, similar al de los constructores de las antiguas catedrales, se seguía moviendo por allí⁴²².

Elizabeth Brown expresaba con bastante precisión la intención que podía tener Brancusi cuando de ofrecer determinada estética se trataba: "Brancusi decidió, mientras estuvo en vida, dejar reproducir y difundir solamente sus propios clichés, porque los juzgaba como los únicos capaces de traducir el intercambio emocional entre el artista y su creación"⁴²³.

Refería Dore Ashton cómo Brancusi y Noguchi, cuando el japonés era su ayudante, visitaban las canteras y depósitos de madera, pues un escultor de piedra siempre ha de intentar adivinar los cristales interiores y venas mientras mira a un bloque o a la pared de una cantera. Y con la madera, igual, ha de adivinar la dirección de la veta de la madera y de sus irregularidades, ya que encierran la exposición a los fenómenos atmosféricos y meteorológicos⁴²⁴.

⁴²² Perisaru, Mariana: *Op. cit.*, p. 30.

⁴²³ Brown, Elizabeth A.: *Op. cit.*, p. 4.

⁴²⁴ Cf. Ashton, Dore: *Op. cit.*, p. 27.

Además, Brancusi, como ya hemos adelantado, también elaboraba sus propias herramientas. Indudablemente, nuestro escultor estaba marcado, dada su procedencia y su cotidianidad, por la artesanía, a la cual él elevaba hacia lo artístico mediante su profunda visión intelectual del oficio como medio para otorgar forma a la intuición⁴²⁵.

Imi arata niste cutite facute de el, vatraie si alte fierarii iesite
din mana lui, foale mari atarnate la vatra, si la urma un
caiet de schite de o mare siguranta tehnica. Era... ca un
copil care isi arata jucariile⁴²⁶

Y abarcaría otras variadas dimensiones del operario nuestro escultor, dado que asimismo fue el mejor conservador de su propio estudio y de su obra. Fue Brancusi un “hombre-orquesta” que cubría muchas funciones, pues ejecutaba las reformas pertinentes en el que fue su espacio expositivo predilecto, su propio estudio, también acometería traslados de materiales, pintado de las paredes y arreglos diversos y demás tareas que se suelen delegar⁴²⁷.

Indudablemente, Brancusi prefirió habitar entre cascotes, cubierto por el polvo de las piedras talladas y salpicado por las astillas de la madera, pues en su poética artística, en su manera de entender la labor artística, estaba imbricada profundamente una no menos profunda concepción de la labor artesanal, tal y como se dio en tiempos muy pretéritos.

Isamu Noguchi, que trabajara en 1927 en el taller de Brancusi, siempre vio en el rumano un referente, reconociendo que incluso su taller tiene influencias del de Brancusi. Noguchi aprendió el sentido profundo con que el de Hobita afrontaba la escultura⁴²⁸. No olvidó el ejemplo brancusiano en lo referente a la insistencia en la disciplina y a las exhortaciones al trabajo duro y extenuante, a la importancia de la concentración. También le haría recordar algo de su infancia en Japón, pues Noguchi fue aprendiz de carpintero con diez años⁴²⁹.

⁴²⁵ Cf. *Ibid.*

⁴²⁶ Delavrancea, Cella: *Mozaic în timp*, Editura Eminescu, Bucarest, 1973, p. 137.

⁴²⁷ Cf. Barthel, Albrecht: *Op. cit.*, p. 36.

⁴²⁸ Cf. Vlasiu, Ioana: “Noguchi/Brancusi. Date noi din corespondenta dintre Isamu Noguchi si barbu brezianu”, *Studii Şi Cercet. Ist. Art., Artă Plastică*, serie nouă, tom 2, nº 46 (2012), p. 151.

⁴²⁹ Cf. *Ibid.*, p. 154.

Haciendo balance de la trayectoria artística de Constantin Brancusi no se puede negar que fue un innovador en el arte desde la tradición y precisamente tal paradoja se sostenía gracias a la asunción por el artista de la figura híbrida del artista-obrero.

6.2. Friedrich Hundertwasser



[25] Friedrich Hundertwasser

6.2.1. Biografía

Si hay una biografía que se pueda considerar azarosa y plena de aventura, esa es la de Friedrich Hundertwasser, un peculiar artista austriaco que consiguió desarrollar y materializar muchos de sus singulares postulados estéticos y vitales —ambos fueron, como vamos a ver, muy íntimamente emparentados—.

Hijo de madre judía y padre “ario” nacería en Viena en el año 1928, diez años antes de que fuera ocupada Austria por el III Reich, lo cual tuvo consecuencias para muchos de sus familiares maternos. Al morir su padre cuando él contaba con un año, sería su madre la que

resultase determinante en su educación. Lo alistaría a las Juventudes Hitlerianas para evitar represalias —dados sus antecedentes familiares—, lo que, unido a los honores de su padre en el campo de batalla como soldado alemán en la Primera Guerra Mundial fueron credenciales suficientes como para salvaguardar su integridad.

Él a muy temprana edad comenzó a mostrar interés por el dibujo y por los paisajes naturales, gusto que se incrementó merced al tiempo que pasó trabajando en una granja, a fin de paliar los acechos de la hambruna, durante la postguerra a sueldo del granjero Schwanenstadt. “Las plantas verdes y la tierra marrón le impresionaron profundamente, la viveza de sus colores le convencieron para hacerse pintor. El muchacho decidió que sólo el arte podía expresar adecuadamente este profundo sentimiento hacia la naturaleza”⁴³⁰.

En el año 48 retomaría los estudios e ingresaría en la Academia de Bellas Artes de Viena, donde no tardaría en padecer el tedio de la enseñanza reglada, por lo que tras “haber aprendido los principios básicos de organización de la percepción en un modelo, la escuela tenía poco que ofrecerle. Se fue en cuanto adquirió la destreza básica de abstraer el cuerpo, dibujar desnudos y copiar del natural”⁴³¹.



[26] Hundertwasser con su madre mostrando los retratos de ambos realizados por este

⁴³⁰ Rand, Harry: *Hundertwasser*, Taschen, Köln-Madrid, 1994, p. 11.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 13.

El ambiente en el que había transcurrido su infancia y juventud contribuyó a un cierto temperamento introspectivo, el cual irá haciendo más amplio y abarcador a lo largo de toda su vida. Bien lo decía Pierre Restany, quien llegó a tratarlo en dos ocasiones —1957 y 1977— separadas por veinte años, cuando afirmaba que “a golpe de manifiesto, de tomas de posición teóricas, de gestos espectaculares y de acciones ejemplares, el ciudadano Hundertwasser se empeñó en querer abrirnos los dédalos de su pensamiento laberíntico, en presentarnos el hilo de Ariana”⁴³².

En 1949, Hundertwasser conocería a René Bro, otro artista del que se haría muy amigo y con el que compartiría múltiples proyectos; juntos viajaron a Italia haciendo autostop y después a París.

Quien con el paso de los años se definiera como pintor, arquitecto y ecologista, en aquellos tiempos parisinos conseguiría vivir durante años sin dinero:

F.H.: Cuando estaba en París, iba en bicicleta hasta una granja vecina. Por un día de trabajo me daban 10 kilos de trigo. Con ese trigo vivía tres meses. Dividiendo el trigo por los días correspondientes, podía hacer una comida fantástica todos los días.

H.R.: ¿Qué hacía con el trigo?

F.H.: Lo molía; lo comía en sopa; cocía pan; hacía tortas; preparaba ensalada. Bro me dijo que el trigo es la comida más barata si se compra en una granja, no en una tienda. Es sorprendente con qué poco se puede vivir y ser independiente. Mi madre decía que había que tener una profesión para ganar dinero, si no, no se sobrevive. Yo le dije: ‘El dinero no es importante y puedo vivir sin dinero, o con una miseria’. Fui a París y viví realmente con 50 dólares al año y después de un año seguía teniendo ese dinero en el bolsillo; nunca toqué ese dinero, porque siempre te puede dar un dólar un amigo. ‘Dáme un dólar’, y te lo dan y vives de él una semana. No es una lucha. Era sólo una forma de demostrar cosas y me hacía muy feliz. Viví de esa forma varios años; pintaba alegremente, vivía en casa de amigos, me invitaban. Tenía una bicicleta que me habían prestado, así que no tenía que gastar dinero⁴³³.

⁴³² Restany, Pierre: *El poder del arte. Hundertwasser. El pintor rey y sus cinco pieles*, Taschen, Köln-Madrid, 2003, pp. 16-17.

⁴³³ Rand, Harry: *Op. cit.*, p. 18.

Vivió durante siete años con la Familia Dumage, que creía en sus capacidades artísticas. Son, aquellos, años felices y tranquilos para Hundertwasser.

Paradójicamente su extravagante manera de ser le granjearía buena fortuna. Cuando sus obras comenzaron a suscitar el interés de cierta clientela él se resistía a venderlas, ya que su modo de vida austero le hacía requerir de poco en el aspecto material, por lo que no se veía en la necesidad de anteponer los beneficios al gusto por conservar sus cuadros, lo cual le generó fama de hábil negociador, pues los compradores rechazados renegociaban elevando la anterior oferta⁴³⁴.

El austríaco desarrolló a lo largo de toda su trayectoria como artista-activista un trabajo teórico que a la postre es el que conforma la poética en que se sustenta su obra. Sus escritos, manifiestos, pronunciamientos, etc. fueron perfilándose durante el tiempo evolucionando en una lógica que, lejos de caer en contradicciones, se fue reforzando paulatinamente y constituyendo la base y el andamiaje en el que sustentarían todas sus hazañas artísticas, la obras, como decimos, de un artista-activista.

A lo largo de su aventurada vida se casó en dos ocasiones, la primera cuando tenía 25 años con una joven de 16 que se encaprichó de él; juntos viajaron a Gibraltar, con el propósito oculto por parte de Hundertwasser de que la joven se desencantara y lo abandonara, pero no fue así, y se tuvo que casar con ella pues lo amenazó con tirarse por un acantilado. Se casaron en 1958 divorciándose dos años más tarde⁴³⁵.

Su segundo matrimonio fue más exitoso y productivo a efectos artísticos. En su viaje a Tokio en 1961 conocería a Yuko Ikewada, con la que contraería nupcias en 1962 para divorciarse en 1966. En Japón tuvo ocasión de fascinarse con el “Ukiyo-e”, grabado tradicional japonés, de hecho fue el primer artista europeo cuya obra se grabó mediante dicha técnica.

⁴³⁴ Cf. *Ibíd.*, p. 33

⁴³⁵ *Ibíd.*, p. 70.

En los 70 viviría en un barco que adquirió y al que llamó “Día de Lluvia”, allí trabajaría sobre la laguna de Venecia entre otros múltiples itinerarios. Durante esta década su actividad seguiría siendo vertiginosa en el ámbito artístico como en el activista, tan emparentados ambos.

En el año 1979 el Gobierno de Senegal le encargó tres sellos, incrementando su ya polifacética trayectoria. También crearía uno para Cabo Verde y seis más para las Naciones Unidas.

En los años ochenta alcanza su mayor éxito al poder, al fin, dedicarse a la construcción, tarea tan importante para él. Punto de llegada:

El año 1980 es una fecha clave en la carrera de Hundertwasser. La ciudad de Viena presenta la maqueta de la futura “Casa Hundertwasser” [...]. El crítico idealista pasa a la acción práctica: se convierte en constructor y declara su vocación de “médico de la arquitectura”⁴³⁶.

Muchos serían desde entonces los proyectos arquitectónicos en los que se involucraría.

Pierre Restany en su libro biográfico divide en cinco partes la trayectoria vital del pintor, cada una de las cuales coincide con una más amplia realidad en relación al ser humano: la epidermis, la ropa, la casa, el entorno social y el entorno mundial.

En base a tales concepciones expresadas gráficamente a través de la forma espiral sustentará Hundertwasser, como vamos a ir viendo, su actividad creativa:

La espiral de Hundertwasser es austríaca, romana, celta, copta, mesopotámica, maorí... religiosa. Por ese motivo, nos empuja también de forma “natural” hacia la perspectiva infinita de los diferentes “inconscientes” que ocupan nuestra alma. La alquimia de los colores a la que el pintor se entrega en su obra minuciosa, tiene como único objetivo hacernos presentir la espiritualidad de la materia⁴³⁷.

⁴³⁶ Restany, Pierre: *Op. cit.*, p. 10.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 18.

Se deduce de las anteriores palabras de Restany el espíritu sincrético que muy tempranamente nació en el temperamento de Hundertwasser.

Apuntaba, asimismo, Restany que el radicalismo del que hará gala nuestro pintor en determinados momentos atiende únicamente a un acusado sentido de la belleza, “que es el resultado del dinamismo creador del arte”. Hundertwasser era un activista artístico y ecológico — higienista social—, estaba inmerso en una revolución verde, posterior a la del proletariado, una revolución que atañe a todos⁴³⁸.

El paso que da Hundertwasser del arte a la ecología se sustenta en una belleza a su vez anclada en el potencial creativo de los seres humanos.

En el mejor de los mundos, todo iría sobre ruedas, si el naturalismo integral fuera la doctrina universalmente admitida por la humanidad. La belleza, expresión de la armonía del mundo, aseguraría la felicidad de todos los hombres en la tierra. El misterio de la creación permanecería intacto si todos los hombres, tocados por la gracia de la belleza, fueran creadores⁴³⁹.

Tras múltiples y diversas actividades —diseña enciclopedias, rediseña iglesias y placas de matrículas de vehículos, se postula contra la adhesión de Austria a la Unión Europea, diseña la incineradora de Osaka, etc.—, todas deudoras de una misma lógica, de una misma poética, moriría en el año 2000 en el Queen Elisabeth II cuando viajaba a Europa desde Nueva Zelanda, donde está enterrado bajo un tulipán.

⁴³⁸ Cf. *Ibíd.*, p. 83.

⁴³⁹ *Ibíd.*, p. 17.

6.2.2. Parámetros estéticos

En crónica publicada tras la muerte de Hundertwasser, escribía Ramiro Villapadierna lo siguiente en cuanto a la manera de diseñar edificios de nuestro artista:

Hundertwasser diseñaba edificios como tubérculos protuberantes, con formas infladas, orgánicas, granulentas, en abierto desafío a las formalidades de la arquitectura y al gusto de algunos, pero en segura sintonía con la querencia zoológica de Joan Miró y los mosaicos de Gaudí. Sus llamativas casas, desordenadas a la buena de Dios, pretendían reconciliar al ladrillo con el árbol como en un juego⁴⁴⁰.

Lo anteriormente argüido no hace otra cosa que dar cuenta de la amalgama de influjos de todo signo que fue asimilando el pintor-constructor. Y es que Hundertwasser, antes de ser un propagandista de su inusitado proyecto vital y social, llevó a cabo un proceso de autoaprendizaje. Por ejemplo, en 1951 viajó a Marruecos y Túnez quedando fascinado por la música, la arquitectura y la pintura que allí encontró⁴⁴¹. Todos los influjos que recibió no evitaron que, pese a su asimilación, desarrollase una gran personalidad propia, artística y humanamente.

A todo lo que percibía, y que le servía como inspiración, le atribuía un nuevo y enriquecido sentido intrínsecamente meditado.

El color para Hundertwasser es un elemento de grandísima importancia toda vez que es la más adecuada manera de recrear los destellos de lo natural. Y dicho parámetro lo trasladaría asimismo a la arquitectura, disciplina a la que pensaba que no se podía considerar arte por estar sujeta a numerosas cortapisas que impiden el ser creativo.

⁴⁴⁰ Villapadierna, Ramiro: "Muere Hundertwasser, el arquitecto ecologista", *ABC* (22-2-2000), p. 50.

⁴⁴¹ Rand, Harry: *Op. cit.*, p. 22.

El fervor colorista de Hundertwasser lo explicitaba a la perfección Harry Rand cuando lo equiparaba en el uso cromático con Chagall y Matisse:

Al igual que Chagall y Matisse, Hundertwasser es uno de esos artistas modernos escasísimos que pueden mantener una armonía de colores en un solo cuadro en el que aparece todo el espectro. No es fácil crear una conjunción armoniosa de colores que normalmente chocan si se colocan unos junto a otros, y no hay una fórmula establecida para lograrlo. Al igual que Chagall, en *Longitud de onda* Hundertwasser coloca juntos los colores más diversos sin que desentonen⁴⁴².

En efecto, toda esa abigarrada amalgama de colores tan característica del austríaco gozan de la disposición minuciosa de quien los ha estudiado y valorado convenientemente hasta la saciedad, no en vano él mismo incluso molía los pigmentos de sus pinturas como veremos en posterior epígrafe.

Entre sus primeras y más claras influencias se han solido señalar la figura de Schiele, del fauvismo, de Klimt, de Giotto y Ucello, o del Aduanero. En definitiva, artistas que se caracterizaban por hacer uso de una “línea animada”⁴⁴³.

Él siempre renegó de la línea recta; en vez de la flecha prefería la espiral por ser “crecimiento y evolución, movimiento”⁴⁴⁴.

Como hemos anticipado, la trayectoria de Friedrich Hundertwasser está jalonada por manifiestos en los que expone sus parámetros y principios vitales y estéticos, por lo que un siquiera somero repaso a algunos de los principales nos pondrá en claro mucho de lo que movió a nuestro artista.

En 1958 pronunció el “Manifiesto del enmohecimiento contra el racionalismo en arquitectura”, pues considera que “el moho es la metáfora del poder creador de la naturaleza”⁴⁴⁵. En 1967

⁴⁴² *Ibid.*, p. 166.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁴⁴ Rey, Waldo: “Hundertwasser y su espiral vitalista”, *ABC* (6-6-1979), p. 115.

⁴⁴⁵ Restany, Pierre: *Op. cit.*, p. 8.

pronunciará el “Discurso al desnudo” y en el 68 “Boicot a la arquitectura”. En 1972 “Tu derecho a la ventana—tu deber al árbol”. Discursos, manifiestos, todos en los que va perfilando sus inquietudes arquitectónicas, pues incluso sus pinturas, reconocerá, no son otra cosa que proyectos y planos que realizaba a pequeña escala ante la imposibilidad de poder llevar a término dichas inquietudes. Tal cosa la trataremos de manera más detallada en posteriores páginas.

Lo que es cierto es que Hundertwasser, a tenor de su evolución vital, fue consecuente con la espiral que era la base de sus planteamientos estéticos, pues fue creciendo su asunción de tareas creativas en ámbitos de mayor enjundia a medida que se iban perfilando y definiendo sus tanteos e intuiciones.

Sus dotes de performer lo ayudaron notablemente a transmitir sus provocadores mensajes, comenzando por el repudio a la línea recta y de la arquitectura funcional generada en serie.

También la segunda piel —la ropa— era un campo de batalla para Hundertwasser, pues quedaba expuesta a la uniformidad, a la simetría y a “la tiranía de la moda”. Él se diseñaba y confeccionaba su propia ropa y su calzado: “Tiene debilidad por los tejidos a rayas para sus camisas y pantalones, jamás los plancha, para que los pliegues de tela arrugada atenúen la sensación óptica de la línea recta”⁴⁴⁶.



[27] Hundertwasser entre algunas de sus pinturas

⁴⁴⁶ *Ibíd.*, p. 38.

El paso siguiente era acometer la transformación de la tercera piel del hombre: la casa, a la que también aplicará la espiral, pues es, según su concepción, la mejor estructura para propiciar el enmohecimiento.

La posibilidad de desempeñarse como constructor le llegaría a los 55 años.

Por encima de la tercera piel estaban el entorno social y el mundial, en los que también influiría de algún modo a través de sus múltiples acciones desde planteamientos estético-ecológicos.

Todo este compendio de pasos hacia el adecentamiento del orden mundial parte de parámetros artístico-plásticos. Y desde ese punto de partida, del de artista plástico, afrontó una lucha práctica a través de actividades diseñadas por él mismo, erigido en el mejor propagandista de sus propias prédicas.

Todo aquello que pudo absorber en sus continuos viajes a lo largo de su vida fue quedando impreso en su acervo interior, el cual fue devolviendo de manera global a través de un fascinante sincretismo reivindicador de un orden mundial más saludable.

6.2.3. La Casa Hundertwasser



[28] La “Casa Hundertwasser”, en Viena

Hundertwasser logró llevar a cabo su gran anhelo cuando las autoridades municipales vienesas le concedieron la posibilidad de edificar un inmueble con viviendas sociales en su ciudad de nacimiento. Es la célebremente conocida como “Casa Hundertwasser”.

Se podría calificar de utópico su proceder en tanto que luchó siempre nuestro artista por obrar un cambio que estableciera un futuro mejor⁴⁴⁷.

Ya venía largo tiempo acometiendo reformas en otras edificaciones de muy diverso carácter. Remozaría y rediseñaría restaurantes de carretera, iglesias, fábricas, etc. Todo aquello que había recreado, de manera idealista e idealizadora en sus obras pictóricas, lo empezó a poner en práctica a través de numerosos proyectos de variada índole: planificación urbanística, arquitectura, vestuario, ahorro energético, nutrición saludable... lo que le valió una extendida fama de excéntrico, y no solo entre los críticos de arte⁴⁴⁸.

La iglesia de Santa Bárbara, en la ciudad de Bärnach, erigida en 1948, contó cuarenta años después con la intervención remozadora de Hundertwasser. En ella lucen desde entonces detalles claramente idiosincrásicos del artista vienes: una cúpula bulbosa en forma de cebolla, columnas abombadas y coloridas y, lo que es más curioso, una serie de símbolos que hacen referencia a muy diferentes credos, ejemplo claro de la voluntad sincrética, ecléctica y plástica de Hundertwasser.

Otra experiencia previa cercana a la de la construcción de la “Casa Hundertwasser” acaeció cuando el pintor adquirió una granja en Nueva Zelanda, allá por el año 1973, de 455 hectáreas. Dichos terrenos incluían una casa en la que se instaló aplicando en la misma sus propuestas de armonización ecológica en la arquitectura:

Plantó miles de árboles en la carretera que conducía a la casa, que llegará a ser, con el tiempo una avenida sombreada. Transformó un arroyo cercano en un estanque para patos y ocas.

Reformó el establo y lo convirtió en vivienda para invitados y estudio. El tejado es de césped y las botellas, unidas con cemento y serrín, forman paredes transparentes. Se cubrió el tejado con tierra y se plantó la misma hierba kikuyu que

⁴⁴⁷ Kraftl, Peter: “Architectural movements, utopian movements: (in)coherent renderings of the Hundertwasser-Haus, Vienna”, *Geografiska Annaler*, Vol. 92, nº 4, pp. 329.

⁴⁴⁸ Cf. Rand, Harry: *Op. cit.*, p. 83.

cubre las colinas de los alrededores y que funde la casa con el paisaje [...] En el tejado se colocaron unas placas solares que proporcionan energía [...]. Un retrete de humus y un depósito para el agua de lluvia devuelven reciclados a la tierra los productos de la vivienda humana⁴⁴⁹.

En uno de sus más afamados manifiestos, “Tu derecho a la ventana—Tu deber hacia el árbol”, atrae el concepto “médico de la arquitectura”, que habrá de ser, a su modo de verlo, quien ejecute determinadas operaciones quirúrgicas. Y a lo que se refiere con el adjetivo “quirúrgicas” no es a otra cosa que a plantar árboles y césped en las azoteas, alojar árboles inquilinos en las viviendas, ejercer el derecho a la ventana, esto es, decorar el radio que circunda la ventana de los habitantes hasta donde te llegue el brazo de estos, etc.

Afirmaba Hundertwasser que las casas enferman por culpa del dogmatismo de arquitectos y urbanistas, que las conciben carentes de emoción.

En su prurito de armonizador arquitectónico, Hundertwasser se lamentaba del “monocultivo” practicado en las edificaciones, por eso se atribuyó la profesión de “médico-arquitecto”, y en tal calidad fue en la que acometió la construcción de la “Casa Hundertwasser”.

Pese a las reticencias puestas de manifiesto por parte de determinadas instancias burocráticas, todo contribuyó a atribuir mayor fama y éxito a la propuesta, llegándose a elevar la demanda de pisos —que eran de carácter social— en un 600%.

⁴⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 134-135.

Continuando con las metáforas médicas, Hundertwasser reivindicaba así su tarea: “Ahora les toca a los artistas, porque los arquitectos han fracasado como profesión. No vivieron de acuerdo con lo que podría llamarse su “juramento hipocrático”. Es decir, construyen casas que hacen enfermar a la gente, tanto mentalmente como en otros aspectos, por eso la revolución debe venir de afuera, y creo que viene de los artistas”⁴⁵⁰. Y muchas serían las tiranteces y tensiones surgidas con los arquitectos asignados por la Municipalidad. No obstante, Hundertwasser hizo mejor liga con los obreros que contribuyeron con su trabajo a hacer de la “Casa Hundertwasser” una realidad. “Las personas que trabajan en el edificio —afirmaba el propio Hundertwasser— disfrutan con su trabajo allí. Les gusta trabajar con variaciones. Les gusta mezclar diferentes colores, les gusta hacer formas torcidas, les gusta trabajar en ventanas que no son iguales; así se implican en el edificio”⁴⁵¹.

Hunderwasser anhelaba el retorno de la fórmula de los gremios medievales, en los que existía un mayor espíritu de confraternidad. “Los albañiles y los embaldosadores tuvieron algunas iniciativas propias, fueron creativos. La dignidad del trabajo se obtuvo con el ejercicio de la creatividad individual y no con reivindicaciones sindicales”⁴⁵².

La aleatoriedad jugaría un papel de primera magnitud. Se abogó por la creatividad espontánea, pues nuestro artista afirmaba que la racionalidad, en un primer momento benigna, acabó por volverse desalmada.

Ya en su manifiesto de 1958 “Contra el racionalismo en arquitectura” se lamentaba porque se requiriese “de un diploma para construir, mientras cualquiera puede esculpir o pintar”, de fondo estaba su animadversión hacia el estilo impuesto por la Bauhaus de Gropius⁴⁵³.

Finalmente, Hundertwasser consiguió crear un oasis en medio de un paisaje urbano.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² Rand, Harry: *Op. cit.*, p. 47.

⁴⁵³ Minchilena, Raúl: “Crítica irónica de la arquitectura pura”, *Culturas. La Vanguardia* (4-12-2002), p. 30.

Tras presentar la maqueta en 1980, cinco años después su proyecto era una realidad que revolucionó el paradigma imperante en arquitectura, consiguiendo contrapesar los parámetros de cálculo con grandes dosis de creatividad, de la que, como hemos visto, hizo partícipes a los obreros que allí laboraron. Hundertwasser emparentó con la faceta de obrero y los obreros, en muchos momentos, con la del artista.

6.2.4. Hundertwasser como artista-obrero



[29] Hundertwasser con los obreros que participaron en la construcción de la "Casa Hundertwasser"

Atendiendo a buena parte de las acciones que Hundertwasser desarrolló a lo largo de su vida, se observa que él casi siempre estaba presente durante algunos momentos puntuales o durante todas las fases de elaboración a pie de obra, participando muy directamente en ellas, coordinando, apuntando y contribuyendo al trabajo como mano de obra.

Siempre desempeñó tareas artesanales, siempre se implicó de primera mano en las tareas incluso más básicas. Ya sus pinturas, por ejemplo, contaban con pigmentos naturales que él mismo obtenía y molía:

Procuro no utilizar materiales de origen vegetal o animal, porque no se conservan. Lo que uso es inorgánico: ladrillos, arena volcánica, tierra, hulla, carbón vegetal, cal gris o blanca y ladrillos que encuentro por ahí en amarillos, rojos, negros, estos son los mejores colores [...]. Muelo los colores y los mezclo bien sea con óleo, con huevo, acrílico, polivinilo o cera⁴⁵⁴.

Afirmaba preferir los colores así obtenidos antes que los adquiribles en comercios por carecer aquellos de sentimiento y vida.

⁴⁵⁴ Rand, Harry: *Op. cit.*, pp. 77-82.

La anterior anécdota nos pone claramente en la pista de la manera esencial, en tanto que vinculada con la artesanía, en que se manejaba Friedrich Hundertwasser. Verbigracia, en sus primeros años parisinos, cuando empezó a trabajar como muralista con su amigo René Bro, se vio inmerso en tareas propias de operario, pues, por ejemplo, en uno de los trabajos de muralismo que desarrollaban en una nave, “La pesca milagrosa”, decidieron ejecutar dicha obra en unos paneles superpuestos para poderla recuperar en el caso de que se demoliese el edificio, por lo que se vieron obligados a trasladar dichos paneles, de fibra aglomerada, en carretillas por las calles parisinas⁴⁵⁵. Como se suele decir coloquialmente, a nuestro artista nunca se le cayeron los anillos cuando de acometer las tareas más comprometidas físicamente se trataba.

Él, por otra parte, siempre tuvo en su punto de mira principal a la arquitectura, y si su dedicación principal en el inicio de su trayectoria creativa estuvo acaparado fundamentalmente por la pintura, era para paliar la frustración de no poder dedicarse a la arquitectura: “Creo que la arquitectura —decía— fue siempre la meta. Pintaba porque no se me permitía trabajar en arquitectura. Así que soñaba en pequeña escala lo que no me dejaban hacer a gran escala. Soñaba que los cuadros no eran sino esquemas y modelos de cosas mayores⁴⁵⁶”.

⁴⁵⁵ Cf. *Ibíd.*, p. 19.

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, p. 169.

Aunque en puridad lo que Hundertwasser más bien fue es un constructor; de hecho, para él dicho concepto aunaba al arquitecto —entendido como quien concibe, crea o diseña la edificación—, al albañil —quien la ejecuta— y al morador —quien la va a habitar—.

Para Hundertwasser, ya lo hemos tratado, la figura del arquitecto le ha sido asignada a gentes que malogran las edificaciones por circunscribirse a la más fría e inhumana racionalidad, hurtándole la potestad de desempeñar tales funciones al artista; para él el creador intelectual de la potencial construcción es —ha de ser— el artista, la persona creativa, mejor; de hecho, él otorgaba tal capacidad a todo el que quisiera desempeñarla, como puso de manifiesto durante la construcción de la “Casa Hundertwasser” de Viena, donde concedió gran discrecionalidad y capacidad de acción a los obreros.

Aunque estuvo fiscalizado por los técnicos municipales pudo aplicar muchos de sus criterios.

La formación técnica del arquitecto Hundertwasser la suplía con una poética plástica y ecológica. Pronto hizo suyos una serie de principios que fue desarrollando paulatinamente. En cualquier caso era el promotor intelectual, ideológico de los proyectos. En tal dirección, si no se le puede considerar, *stricto sensu*, arquitecto, con tal especialista compartiría, en cualquier caso, la faceta más creativa, si bien siendo la suya una menos cortapisada creatividad, al no ajustarse a los estrictos cálculos y medidas a que se atiene el arquitecto entendido en sentido técnico-profesional.

En lo que no coincide con el arquitecto es en la siguiente faceta de las que integran su idea del “constructor”, la de “albañil”. Y es que Hundertwasser no se paseaba meramente por las obras en que se implicaba, sino que se involucraba de manera directa, contribuyendo a erigir a pie de obra sus planteamientos estéticos. Ahí era artista-obrero, pues la creatividad también tenía cabida en esta fase, dado que estaba abierto al surgimiento y a la inclusión de nuevas ideas durante el proceso constructivo. Igual que otorgaba a los obreros la posibilidad de ser artistas, él emparentaba con ellos cuando acometía las más penosas tareas propias de tal ámbito.

La tercera dimensión del concepto, “morador”, ya va implícita en la primera, pues Hundertwasser no planea ninguna construcción que él mismo no deseara morar, *ergo* parte de tal sentimiento de empatía con los que habitarán de uno u otro modo en los edificios en los que él acomete reformas. Su criterio plástico-ecológico no busca sino hacer más agradable la vida de los moradores, fijos o eventuales:

Es fácil encontrar en la pintura de Hundertwasser las imágenes que anticipan la estructura y los detalles de la casa: alineamiento irregular de las ventanas, integración espacial de los árboles, un abigarrado colorido de las líneas urbanísticas, torres con cúpula bulbosa y columnatas barrocas. En realidad, la Casa está inspirada en el conjunto de las ideas sobre el hábitat sobre las que el artista ha reflexionado durante mucho tiempo.

Hundertwasser, en definitiva, ha sido definido de distintas formas: pintor, arquitecto, constructor, activista —no hay que olvidar que colaboró en la fundación del partido Verde en Austria e influyó en una serie de prácticas en arquitectura que se acabaron por instituir como habituales⁴⁵⁷—... y en todas, en efecto, parece pertinente verlo encuadrado, pues su temperamento poliédrico lo situó en tan amplia gama de tesituras vitales, si bien la más abarcadora es la de artista, pues, al fin, todas las obras que dejó, de un signo u otro, atendieron a los designios a su creatividad.

Tras este recorrido por su trayectoria y su obra en conjunto, creo razonable apuntar que Friedrich Hundertwasser encaja a la perfección en el concepto de artista-obrero sobre el que venimos teorizando a lo largo de las páginas de este trabajo. Tal concepto engloba su faceta de pintor, de activista y de constructor.

⁴⁵⁷ Kraftl, Peter: *Op. cit.*, p. 334.



[30] Hundertwasser manejando la pala

6.3. Romeo Niram



[31] Imagen de Romeo Niram

6.3.1. Biografía

Romeo Niram es un pintor nacido en Bucarest en 1974 y, según afirma él mismo, de origen judío, procediendo su familia de Tel Aviv.

Desde muy pequeño sentiría inclinación por el dibujo. Parece ser, según sus propias declaraciones, que lo fascinaron en su momento las

ilustraciones de Gustave Doré que halló en la biblioteca familiar, las cuales trataba de imitar. Durante los periodos de asueto estival también se dedicaba largos ratos a copiar otros dibujos, hasta que con 14 años lo apuntaron a clases de Dibujo. Asimismo a muy temprana edad le interesaron las biografías de pintores, las cuales leía con suma fruición.

Tras acabar la secundaria ingresó en la Facultad de Bellas Artes de Bucarest por la cual se licenció.

Después comenzaría un itinerario por diversos países como Israel, Turquía, Alemania, Portugal y, finalmente, España.

Autor de diversas series pictóricas, como “Brancusi $E=mc^2$ ”, “Eliade-Diario”, “Simbiosis” o “Humanografía”, asimismo se ha dedicado a la decoración de interiores al muralismo y en los últimos tiempos también ha creado diferentes proyectos editoriales.

Desde el año 2009 entró a formar parte de la Asociación Memorial Reales Tercios, de índole monárquica, siendo el primer extranjero que engrosaba sus filas. Y a través de dicha asociación recibió el encargo de realizar uno de sus más célebres trabajos “El beso de Asturias”, un retrato de los entonces príncipes don Felipe de Borbón y doña Leticia Ortiz, el cual fue aceptado por Casa Real.

La trayectoria de este artista es de carácter internacional, pues ha expuesto en Israel, Alemania, Rumania, Portugal y España entre otros países.

6.3.2. Parámetros estéticos

La pintura de Romeo Niram se caracteriza por el abigarrado componente intelectual que es desplegado a lo largo y ancho del lienzo. Cada cuadro de cada una de sus series es una pieza del intrincado puzle que conforman.

El crítico y profesor Dan Caragea, en un libro dedicado a la serie “Brancusi- $E=mc^2$ ” expresaba la manera original y arriesgada de proceder pictóricamente de Romeo Niram al llevar a sus cuadros intrincados problemas de otros dominios científico-humanísticos. Asimismo apunta el

exceso de referencias de sus pinturas, que obligan a un gran esfuerzo en pos del desciframiento de la ingente cantidad de contenidos implícitos⁴⁵⁸.

Son muchos y complejos los ingredientes que maneja Niram en sus trabajos, por lo que trataré de realizar una síntesis general de la poética en que se maneja nuestro artista a través del repaso panorámico de ciertas claves de algunas de sus más célebres series.



[32] Detalle de “Diario de Mircea Eliade-Ensayo” (Romeo Niram)

La profesora Begoña Fernández Cabaleiro desarrollaba unas muy afinadas aportaciones cuando analizaba la serie “Diario de Mircea Eliade-Ensayo”, al respecto de dicho compendio de obras; afirmaba atisbar en ellas una “gramática plástica”, escribiendo un subtítulo que encabezaba un epígrafe en el que se leía “pintada como un libro”, pues Cabaleiro apreciaba que cada pieza semejaba un párrafo que enlazaba con el anterior⁴⁵⁹.

Romeo Niram además de un apasionado de la pintura lo es también de la literatura; en concreto lee mucho ensayo y, precisamente, fruto de sus lecturas y reflexiones posteriores son muchas de sus obras pictóricas.

⁴⁵⁸ Cf. Caragea, Dan: *Comentários a “Brancusi:E=mc2”*, de Romeo Niram, Cyberlex, Lisboa, 2008, p. 12.

⁴⁵⁹ Cf. Fernández Cabaleiro, Begoña: “Mircea Eliade, religión y vida, pasión y paz, en la pintura de Romeo Niram”, *Congreso Internacional Imagen Apariencia* (2009), p. 1., recuperado el 15 de julio de 2014 en: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/view/841/811>



[33] Entrevista a Romeo Niram

Resulta ajustada y certera la interpretación de Fernández Cabaleiro cuando comparaba la disposición de las obras expuestas con un libro; con sus portadas, sus capítulos y sus notas a pie de página. Además, Romeo Niram empieza por el final, por los últimos años de Eliade, lo más reciente, y termina por los datos más remotos:

El “libro pintado” tiene portada y contraportada *Chicago, India*. Todo lo demás son capítulos de ese libro. Con sus páginas y notas al pie. Eliade creó la gramática de la Historia de las Religiones. Niram crea una gramática con la que pinta a Eliade⁴⁶⁰.

Una fórmula laberíntica es la que caracteriza gran parte de los cuadros de Niram, una fórmula que deja entrever el temperamento laberíntico de un artista que trasvasa sus intereses culturales e intelectuales al lienzo, y digo bien, al lienzo, pues la técnica concreta del óleo sobre lienzo es la predilecta de nuestro pintor, según sus propias palabras, por lo que comporta de ritual y de suprema coreografía el ademán del pintor mezclando colores en la paleta frente al lienzo. Para él tiene algo sacro. Además, esa técnica, a diferencia de la acrílica, le permite trabajar con plomo, ya que este material le ofrece la opción pintar entre capas sin que las anteriores se hayan secado cuando se empieza con las posteriores; por otra parte, aumenta la resistencia de la pintura en aras de su preservación y conservación, además de otorgar un brillo especial a la obra.

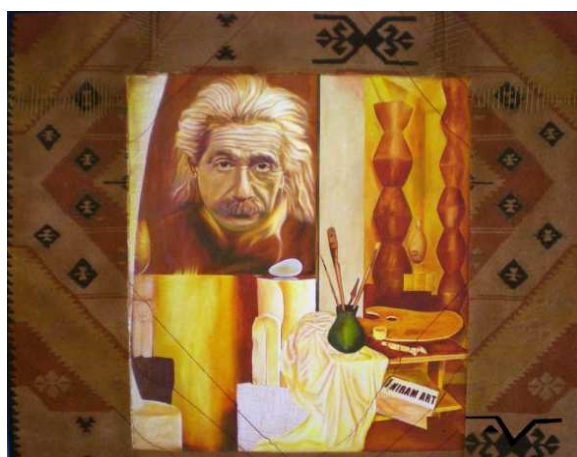
⁴⁶⁰ *Ibíd.*, p. 9.

Dicha técnica la aprendió leyendo sobre los pintores holandeses, en especial Rubens⁴⁶¹.

Entre sus influencias artísticas se encuentran entre otros la del rumano Corneliu Baba, a quien considera el mejor retratista que ha dado Rumanía; también admira la exquisitez técnica de los surrealistas, de Dalí en concreto, también del armenio Onik Sahakian, colaborador de Dalí con el que Niram entablara estrecha relación a través del Movimiento Arte Contemporáneo en Lisboa. De los surrealistas admira, más que el movimiento en sí, la depurada pericia con que se manejan. El ajedrez es otro matiz muy de los surrealistas, y de su admirado Duchamp, que aparece recurrentemente en sus pinturas junto con lo laberíntico. También se inspira en el primitivismo abstracto de Brancusi. Del suprematismo parece tomar las formas geométricas que parecen levitar en muchos de sus lienzos.

También la fotografía está muy presente. Traslada pictóricamente, con frecuencia, retratos inspirados en retratos fotográficos, al lienzo.

Al final lo que logra es una ruptura, una disolución, de barreras interdisciplinarias. En “Brancusi: $E=mc^2$ ” ofrece su visión sobre las artes y las ciencias a través de la intuición de Brancusi y la cosmología de Einstein. Y hay, además, un forcejeo entre lo abstracto y lo figurativo en las pinturas de nuestro artista.



[34] “Brancusi: $E=mc^2$ ” (Romeo Niram)

⁴⁶¹ Información obtenida de una entrevista colgada en la página del artista:
Recuperado el 5 de septiembre de 2015 en:
<http://www.romeoniram.espacioniram.com/prensa/romeo-niram-entrevistas.html>

Podemos afirmar a tenor de lo observado en las series pictóricas de Romeo Niram, asimilando la superfetación referencial que anida en cada cuadro, viendo cómo traza vías de interconexión cultural mediante laberínticas disposiciones cromático-efectistas que dan cuenta del galimatías que es el mundo de las ideas... que estamos ante un ensayista, un biógrafo, desde el lienzo. Él se explica pictóricamente ciertas relaciones que se dan en su mente, y lo hace como lo haría un ensayista pero con el añadido de la técnica pictórica en sustitución de la escritura.

Simbología y acervo cultural entran en sintonía en cada cuadro de cada serie. Todo lo que asimila intelectual y vivencialmente Romeo Niram, pasa a formar parte de su intrincado y a la vez esclarecedor universo pictórico.

Una visión afinada, accesible y panorámica de la obra de Romeo Niram la ofrecía Dan Caragea, quien ha realizado muchos estudios sobre la obra pictórica de nuestro artista. Para el profesor Dan Caragea, Romeo Niram forma parte de los artistas que hoy en día se han construido un camino original, lleno de riesgos, trayendo ante el público temas “pasados” en el espacio de las artes plásticas. El primero de estos temas —histórico— sería el retorno a la sabiduría, a la moraleja, tal como se acostumbraba en la pintura europea de los principios del Renacimiento, poseída por aquella confrontación entre el conocimiento crítico y la existencia trágica. El segundo —formal— trata sobre la tentación de la locura, de una profundidad de los sentidos, de un entretejido de significados que está en riesgo de perder su forma a través de un exceso referencial, y que implica una mirada paciente, de analista con finura. El tercer tema que apuntaba Caragea de los que trata el artista —epistémico— está fuertemente relacionado con la ciencia y es muy característico de la obra niramiana. Romeo Niram traslada sobre el lienzo su visión científica sobre la consciencia —“Ensayo sobre non-lucidez”—, sobre el Otro —“Simbiosis”, “Humanografía”—, acerca de las humanidades —Ensayo sobre lucidez— y sobre el Universo —“Brancusi: $E=mc^2$ ”—⁴⁶².

⁴⁶² Cf. en *Revista Climate Literare*, nº 66 (mayo de 2013), pp. 29-30.

6.3.3. Los Jardines Niram



[35] Vista exterior del local de la calle General Ricardos en el que Romeo Niram ha acometido las reformas

Tuve ocasión de presenciar desde una cierta cercanía los albores y el avance de un complicado proyecto constructivo en el que se implicó Romeo Niram junto a otras dos personas, el también artista plástico Bogdan Ater y el marchante de arte Antonio Calderón.

Entre el mes de agosto de 2011 y diciembre de 2012 se me permitió acudir a presenciar *in situ* el desarrollo del proyecto de remodelación de un garaje para su conversión en un espacio cultural que llevaron a cabo muy directamente las tres personas aludidas.



[36] Entrevista a Bogdan Ater

Bogdan Ater me apuntaba lo sorprendido que quedó ante las posibilidades que ofrecía aquel local de unos seiscientos metros cuadrados. También me contó que trabajaban sobre las posibilidades que iban viendo, teniendo asimismo que asesorarse a cada momento, bien preguntando a profesionales de la albañilería o de la arquitectura — el arquitecto responsable, asimismo, les indicaba la pertinencia o no de determinadas acciones—, bien consultando bibliografía o internet, y es que constantemente reformulaban las premisas e intenciones. Todo se les antojaba, según me seguía contando Ater, apasionante, pues suponía la incursión en un universo nuevo, al menos para Romeo y para él, pues ambos habían participado en la remodelación de algún local e incluso habían elaborado muebles de manera artesanal, pero nunca se habían aventurado a un proyecto semejante⁴⁶³.



[37] Bogdan Ater en plena faena

Por otro lado, también me reconocía Ater la importancia de la

⁴⁶³ Cf. Entrevista realizada el 28-9-2011.

base artesanal adquirida en la carrera de Bellas Artes, matiz que los vendría a dotar de una cierta predisposición a acometer aquella empresa⁴⁶⁴.



[38] Bogdan Ater en el local

El instigador que convenció a los otros sin duda fue Romeo Niram, quien tiene muy claro que el instinto de superación se potencia fuera del hogar, quizá esa premisa explique su nomadismo, pues antes que en España vivió en otros países como Rumania, Alemania o Portugal⁴⁶⁵.



[39] Romeo Niram ayudando en tareas de soldadura

Durante las jornadas en que acudí a observar el desarrollo de aquellas obras pude adquirir conciencia de la enjundia del proyecto cuando

⁴⁶⁴ Cf. Entrevista realizada el 30-9-2011.

⁴⁶⁵ Cf. Entrevista realizada el 15-10-2011.

a la vez comprobé las dimensiones del local y cómo por allí pasaban tráileres que descargaban ingentes materiales constructivos, entre los que cabe mencionar una serie de vigas de acero que habrían de convertirse en los pilares de la entreplanta que pude ir viendo como erigían. También pude presenciar la indistinción entre los albañiles que por allí pasaron y los artistas embarcados en el proyecto, que laboraban llevados por una intuición a su vez matizada por las directrices y consejos de obreros profesionales así como del arquitecto que supervisaba aquella obra. También presencié cómo auxiliaban a expertos, bajo las indicaciones de estos, en tareas de soldadura, pues había que añadir sendas bases metálicas en ambos flancos de los pilares de acero. También realizaron una balaustrada de hierro en la escalera que llevaba a la entreplanta y en dicha entreplanta a modo de balcón⁴⁶⁶.



[40] Panorámica del local de General Ricardos

Fui testigo asimismo de los problemas burocrático-administrativos con que se fueron encontrando a lo largo de todo el proceso en gran parte debidos a las múltiples quejas vecinales. Antonio Calderón me reconoció el gran escollo añadido que suponían todos aquellos problemas de orden técnico-administrativo.⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Cf. Apuntes observados entre agosto y octubre de 2011.

⁴⁶⁷ Cf. Entrevista realizada el 27-10-2011.



[41] Tráiler con materiales para la obra

Y por si los problemas fueran pocos, Romeo cayó de un andamio golpeándose un tobillo y astillándose, motivo por el que hubieron de operarlo y ponerle una serie de clavos, circunstancia que lo tuvo largo tiempo apartado del proyecto y cuando regresó a este, como es lógico, sus condiciones físicas no eran las mejores. Aun así participó en la construcción de la estructura metálica sobre la que se sostendrían las placas del tejado, pues el que había era de uralita, por lo que hubieron de acudir unos especialistas con trajes adecuados para retirarlo dado que dicho material contiene altos niveles de amianto, de ahí que se hubiese de seguir un riguroso protocolo de retirada⁴⁶⁸.

También se implicaron Ater y Niram en la instalación eléctrica así como en labores de fontanería. Pero el desgaste sufrido merced a las diferentes circunstancias que fueron acaeciendo, junto a un presupuesto disparado con respecto a lo que en principio se había estimado, hizo surgir irreconciliables diferencias entre Antonio Calderón y Romeo Niram, retirándose el primero del proyecto, circunstancia que no cambió cuando yo abandoné el seguimiento de unas obras que se paralizaron *sine die* sin empezar a acometerse las tareas más creativas, las de acondicionamiento y decoración⁴⁶⁹.

⁴⁶⁸ Cf. Apuntes observados entre enero y junio de 2012.

⁴⁶⁹ Cf. Apuntes observados entre julio y noviembre de 2012.

6.3.4. Romeo Niram como artista-obrero accidental



[42] Romeo Niram trabajando junto a dos obreros

Romeo Niram destaca en su actividad artística fundamentalmente en la faceta de pintor. Es autor como hemos visto anteriormente de variadas series pictóricas.

Acostumbra este artista a reflexionar en sus pinturas acerca del arte en general y de los oficios y técnicas a través de las cuales el mismo adquiere materialidad. Asimismo, gusta de plasmar plásticamente sus propias reflexiones sobre distintos textos de algunos de los grandes del pensamiento universal.

También tiene nuestro artista una relación con la arquitectura a través de sus lienzos, pues son muchos los cuadros que tienen como asunto distintas construcciones y edificaciones. En su etapa lisboeta son muchos los cuadros sobre plazas y edificios célebres de aquella ciudad⁴⁷⁰.

Allegado desde Lisboa Romeo Niram se instaló en Madrid, donde siguió acrecentando su obra pictórica y donde adquirió un local en una zona céntrica, el cual adecentó para convertirlo en centro para la realización de eventos culturales de todo signo.

⁴⁷⁰ En un magnífico artículo, "Ingeniería y Pintura" (17, nº 48, 2007, pp. 48-57), Ana Vázquez de la Cueva ponía de manifiesto que, en este caso, las obras de ingeniería, al acabar formando parte del entorno, ha sido captadas a lo largo de la historia pictóricamente, siendo precisamente ese el único rastro de muchas construcciones ya desaparecidas; con la arquitectura siempre ha pasado lo mismo, como queda de manifiesto en este caso a través de Niram a tenor de muchos de sus cuadros de las series realizadas en Lisboa.

Fue más adelante cuando se implicó en el mayor proyecto de su vida, una aspiración que, dadas las circunstancias, no se puede catalogar únicamente como práctica o funcional, sino que en la gestación de dicho proyecto hay un marcado prurito plástico y artístico pues se quería remodelar un local añadiéndole incluso una entreplanta, pero también se quería aportar un componente de plasticidad.



[43] Romeo Niram descansando

Salvando las distancias, en el acervo del mundo artístico se pueden encontrar muchas experiencias de similar signo, sin ir más lejos el caso de Jurgis Maciunas, el lituano impulsor del colectivo Fluxus, quien aprovechando un proyecto municipal de reconversión urbana de un entorno industrial en residencial en pleno Soho de Manhattan, compró cuatro edificios, además... “Él mismo, aprovechando sus conocimientos de arquitectura, planeó reformas; incluso, cuando le faltó dinero para pagar trabajadores, ayudó a pintarlos y a adecuarlos con sus propias manos”⁴⁷¹. Aquí se produce la intersección entre el artista plástico y el operario de obras, ya que además se da la interacción entre los obreros y los artistas, los cuales tienen la opción de retroalimentarse, ya que el artista, por lo general, siempre se ha caracterizado por el afán investigador —de técnicas y materiales—, por lo que le viene que ni pintiparado el que cualquier avezado operario lo pueda instruir en el manejo de determinadas herramientas, las cuales pueden ser reencauzadas hacia otros destinos.

⁴⁷¹ Granés, Carlos: *Op. cit.*, página 256.



[44] Romeo Niram colocando azulejos

La disertación anterior nos atrae la oportunidad de aclarar el porqué de incluir como tercera obra a tratar la construcción de los “Jardines Niram”, ya que aún está en proceso. Y, al igual que Maciunas, nuestro pintor también se está viendo en multitud de complejas vicisitudes que lo hacen emplearse a fondo en múltiples frentes, mas todo el esfuerzo, si la obra llega a su fin, será de muy plástica factura, no en vano Niram emparentaría también, merced a este proyecto, con Friedensreich Hundertwasser, aquel excéntrico pintor austriaco de origen judío que tan curiosas tesis esbozara sobre la arquitectura, llegando a materializar muchos de sus proyectos orientados a armonizar naturaleza y arquitectura: “la Hundertwasser-Haus (Casa Hundertwasser) está llena de enseñanzas. En primer lugar, se trata de un encargo del Ayuntamiento al artista. Los representantes locales, sensibilizados ya tanto con su pintura como con sus enunciados teóricos, ofrecen a Hundertwasser la posibilidad de hacer realidad su utopía. [...] El hecho de edificar al estilo Hundertwasser imprime los caracteres específicos de su creatividad en el tejido urbano que se le confía”⁴⁷². De similar estirpe que el austriaco, Romeo Niram está empeñado en llevar a término su propia utopía aun siéndole ignoto el campo de la edificación. Junto con los otros colaboradores —también vinculados al mundo del arte— implicados, está aprendiendo sobre la marcha, mas lo que diferencia a esta experiencia de otras, pictóricas por ejemplo, es la dimensión y la ingente cantidad de flancos a los que atender.

⁴⁷² Restany, Pierre: *Op. cit.*, p. 45.



[45] Dos instantáneas de Niram junto a un operario

Esta última experiencia vendría a culminar el anhelo de Romeo Niram por tender puentes de diálogo entre las diferentes disciplinas artísticas y entre estas y la base que tantas veces son los oficios artesanales. De hecho, él siempre es de la opinión que incide en la importancia de que los artistas plásticos estén siempre investigando sobre la materia. Y es que, al margen de que hoy prolifere el artista-digital o radicalmente conceptual, el artista “canónico” siempre ha estado en contacto directo con la materia, cosa que Romeo siempre ha llevado muy a gala hasta el punto, como venimos viendo, de implicarse en proyectos más propios de un operario de la construcción que de un artista. Y es que él es de temperamento muy impulsivo.

Acostumbrado el espectador medio a disfrutar de los frutos de la creatividad ajena en lugares programados *ad hoc* para ello, muchas veces se olvida de la trastienda en la que se han propiciado todos esos resultados a los que tiene acceso visual.



[46] Bogdan Ater, Antonio Calderón y Romeo Niram compartiendo impresiones

Así las cosas y en pleno proceso de acondicionamiento del futuro local multifuncional, con sus numerosos problemas incluidos, cerramos este epígrafe en el que hemos dado cuenta de los presupuestos de un pintor de razonable trayectoria que va mucho más allá de su oficio precisamente por creer que dicha profesión no se ha de entender aislada, desligada de todo ese trasfondo de materia que lo aúpa. Y no conforme con ello, además lo plasma en sus creaciones.

PARTE III: CONCLUSIONES

Los que trabajan con las manos se han olvidado de que tenían cabeza, los que trabajan con la cabeza, en general, pasan por la pena de creerse disminuidos cuando tienen que trabajar con las manos.

Antonin Artaud

7. Conclusiones

Llegados a este punto vamos a esgrimir las principales conclusiones a que nos han llevado tanto el recorrido socio-histórico desarrollado como los testimonios de los artistas que han tenido a bien colaborar en este estudio aportando de primera mano su experiencia y consideraciones.

Decir “Arte” es hacer uso de un término que abarca un amplio y dinámico universo en el que confluyen muchas lógicas, teorías y prácticas, por ello hablar de la figura del artista-obrero en el siglo XX y principios del XXI implicaba una visión panorámica y dinámica al tiempo que recogiese todo el acervo y experiencias que han marcado el contexto en que se ha venido desarrollando tan controvertida y mudable figura. Tenido esto en cuenta podrán entenderse mejor las siguientes enunciaciones:

—Históricamente, los artistas se han visto inmersos en labores de albañilería, carpintería, orfebrería... y constructivas en general.

—El arte, desde sus orígenes, posee una doble dimensión que llega hasta nuestros días: la artesanal y la creativa.

—Desde el Paleolítico Inferior el ser humano ha vivido en contacto muy cercano con la creatividad y con las labores artesanales, dos factores muy ligados al arte a lo largo de la historia.

Durante las distintas etapas de la Antigüedad las tareas artesanales, base de la pintura, la escultura, e incluso de la arquitectura, eran desempeñadas por artesanos carentes de gloria individual, por no gozar de gran estima dichos desempeños en relación con otros de índole meramente intelectual.

—Con las invasiones de los pueblos germánicos el legado greco-latino se diluyó en el largo periodo de diez siglos de que consta la conocida como Edad Media. Y si hasta ese momento el artista no había gozado del prestigio de otros creadores de índole intelectual, alejados del contacto con la materia, durante este extenso espacio temporal seguiría siendo asimilado al artesano, teniendo tasadas casi siempre sus funciones y habiendo de estar encuadrado en los gremios artesanales que gestionaban el ejercicio de los distintos oficios, lo que le suponía, además, vivir en el anonimato.

—Al igual que en la antigüedad y en la Edad Media el artista era denominado aún en el siglo XV con términos como “artifex” u “operarius” —que significaban artesano o trabajador respectivamente—, evolucionando desde el Renacimiento hacia una distinción con respecto a los meros ejecutantes de tareas mecánicas con los que pudieron compartir algunas destrezas, no ha de resultarnos extraño que en la actualidad el artista provenga muchas veces, accidentalmente, de diferentes oficios artesanales, o incluso de las distintas ramas profesionales de la construcción, por dotarlos tales desempeños de una serie de habilidades a través de las cuales han podido sentir en un momento dado un impulso creativo.

—Se ha dado una lucha a lo largo de la historia por parte del artista plástico por reivindicarse como trabajador intelectual sin que tal cosa significase abdicación alguna de su trato con la materia ni con determinadas herramientas y procedimientos técnicos.

—Pese a que el artista plástico ha librado históricamente denodadas luchas en favor de su reconocimiento intelectual —como artista liberal—, han sido muchas veces las herramientas o la propia materia los elementos suscitadores de esa intelectual inspiración, requiriendo la inspiración del concurso del oficio y a la inversa.

—La arquitectura y la enseñanza artística poseen disciplinas comunes, como el Dibujo, la Geometría o el Diseño; también, tanto el arquitecto como el artista, tienen muy en cuenta los materiales con los que operarán, y es que desde antiguo muchos pintores y escultores fueron llamados a proyectar edificaciones, lo que se deduce de tantos elementos en común como poseen los dominios pictórico y escultórico y el arquitectónico.

—La arquitectura siempre figuró entre las artes plásticas si bien su componente utilitario le otorgaba un importante rasgo diferencial. Pero el factor estético acercó al ámbito de la construcción de edificios a artistas procedentes de otros dominios de las mencionadas artes plásticas.

Las artes visuales han venido compartiendo desde muy antiguo múltiples rasgos técnicos con las artes mecánicas, de ahí que recalaran muchos pintores y escultores en tareas arquitectónicas y de tenor ingenieril en casi todas las épocas históricas. Además, dado que la arquitectura ha albergado en su seno muchas disciplinas auxiliares, tal cosa ha posibilitado la entrada de muchos artistas en el orbe de lo arquitectónico.

Consolidada la figura del arquitecto, este ha evolucionado hacia facetas en las que predominaba la plasticidad de la obra arquitectónica. También los artistas han hecho frecuente uso de elementos constructivos en sus obras pictóricas o escultóricas.

—El trato laboral-funcional con la materia muchas veces genera el suficiente impulso inspirador en muchos operarios, incluso, en principio, alejados de la práctica artística, como para llevarlos al ámbito de la creatividad artística.

—El taller o estudio del artista es una reminiscencia del antiguo taller artesano, el de los gremios medievales y de épocas incluso anteriores, a partir del que irían surgiendo las academias de enseñanza artística.

—El taller ha sido desde tiempos muy remotos un espacio en el que han cohabitado el artista y el artesano, y ambos y el oficio.

Mucho ha evolucionado este recinto desde la Edad Media, en que artistas y artesanos quedaban indiferenciados en la figura del segundo, encuadrados todos en diferentes gremios. No obstante, los talleres de artistas actuales en muchos casos conservan rasgos de aquellos en los que se aprendían las destrezas del oficio artístico.

—La ciencia y el arte han tenido a lo largo de la historia una evolución paralela, poseyendo, ambos, puntos en común como la imaginación y la experimentación.

—La ciencia procede del trabajo artesano. La artesanía surgió a través del trato del hombre con los materiales que le ofrecía el entorno; así desarrolló una serie de capacidades que, a la vez, lo ayudaron a desarrollar una creatividad que trascendería el mero utilitarismo; de ese mismo impulso imaginativo que empezó a ser característico del arte se empezaría a beneficiar el conocimiento científico, que, como el arte, tiene un componente imaginativo y experimental.

En la actualidad vemos que el mundo de la artesanía tiene vínculos no solo con el arte, sino también con los avances técnico-científicos; el arte asimismo está también en conexión frecuente con la artesanía —en sus distintos niveles de desarrollo tecnológico— y con la ciencia, dándose casos de hibridación en todas las direcciones.

—Arte y ciencia, pese a ser ámbitos bien diferenciados, siempre han estado en contacto: el arte siempre se ha adaptado y ha ido asimilando las posibilidades que los avances científico-tecnológicos permitían; la ciencia por su parte ha compartido el componente intuitivo e incluso imaginativo del arte. De hecho, el artista siempre ha poseído un considerable componente experimental, toda vez que cuando determinadas tecnologías se han ido imponiendo socialmente, el arte las ha llevado más allá con finalidad estética.

—Hoy coexiste una gran diversidad de creadores que hacen cada vez más difícil una definición cerrada del término “artista”, por lo que es interesante poseer una perspectiva temporal para hacer un balance de esta época en la que los cambios se dan vertiginosamente.

—En la actualidad se puede trazar un eje que va desde lo artesanal hasta lo conceptual a lo largo del cual cabría ubicar a los distintos artistas según la preponderancia de una u otra faceta en su forma de proceder.

—La era postmoderna no fija unas pautas claras en las que se mueve el arte, al contrario, se recrea en remozar una y otra vez las más diversas variantes del pretérito acervo artístico y cultural. En este panorama sigue ocupando un importante lugar el trabajo artístico vinculado a los oficios tradicionales.

—En la contemporaneidad son muchas las ocasiones en que el artista plástico se intersecciona con el operario cuando acomete determinadas tareas en pos de la consecución de una obra. Existe, como en el pasado, la figura del artista-obrero en la actualidad, si bien hoy lo es accidentalmente, dado que en épocas pretéritas estaba incardinado en la figura del artesano.

—Existen artistas que son meramente ideólogos porque pueden permitirse encargar la materialización de lo conjeturado o porque simplemente pretenden poner en cuestión la materialidad de la obra negándola, ergo de tal negación se colige la existencia de una tradición en la dirección contra la que procede el susodicho artista teórico.

—El artista en la actualidad se dirime entre el filósofo y el artesano —entendido este concepto asimismo en las dimensiones industrial y tecnológica—, dos figuras entre las que se ha desenvuelto a lo largo de la historia y que implican poseer un cierto temperamento indagatorio y experimentalista, emparentando en ese punto con el científico.

—Será interesante trabajar en una herramienta de identificación-catalogación de los artistas en función de su manera de proceder así como de su trato con la materia, esto es, si la poética se sobrepone al oficio o a la inversa y en qué medida.

—Será asimismo interesante retomar la atención a las obras del local de la calle General Ricardos dado que cuando se dejó de hacer el seguimiento se estaba aún en la fase de pura construcción, no habiéndose acometido en aquel momento las acciones más puramente plástico-creativas. Además, planeaba la incertidumbre de si los problemas burocrático-administrativos acabarían malogrando el proyecto.

—Por otra parte, hay mucho que trabajar aún sobre dos grandes artistas en este trabajo abordados —Constantin Brancusi y Friedrich Hundertwasser— poseedores de interesantísimos flancos biográficos y artísticos que en nuestro estudio han sido siquiera anticipados por aunar ambos fehacientemente las dimensiones de operario y de teórico.

—Otra línea interesante de investigación es la de los obreros que recalán en el mundo del arte de manera autodidacta ayudados por sus conocimientos prácticos de diversas profesiones en principio alejadas del arte.

—También se nos antoja digno de atención el tema traído aquí sucintamente de los arquitectos en su más plástico-creativa dimensión.

—El artista plástico y sus antecedentes en épocas pretéritas siempre han estado, en mayor o menor medida, vinculados con el oficio, bien fuera este artesanal, industrial o tecnológico, pues el arte siempre ha contribuido y se ha beneficiado de los avances científico-tecnológicos a lo largo de la historia, por eso en el mundo del arte existe un arco muy variado de tipologías artísticas: desde el artista-artesano al artista digital.

PARTE IV: ANEXOS

Hay que llegar a un mundo de ambidextros. Los obreros trabajan con las dos manos, han conseguido la paz y la reconciliación entre sus manos, que quizás es la mayor y mejor paz que el hombre puede conseguir en sí mismo. El intelectual, el burócrata, el que escribe, el que habla, tiene una mano pública, activa, laboriosa, y la otra mano —generalmente la izquierda— como muerta, amortajada de blancura, momificada, pasada. Eso revela el desequilibrio de nuestra vida, el desnivel de nuestra alma.

Francisco Umbral

D.1- Páginas web de los artistas entrevistados

Pablo Sycet

<http://www.pablosycet.com/>

M.I.E.D.H.O

<http://www.miedho.com/>

Rufino de Mingo

<http://www.rufinodemingo.com/>

Rafael García Tejero

<http://www.rafaelgarciatejero.com/>

Vivian Asapche

www.vivianasapche.com

Otoniel Sala

https://www.virtualgallery.com/#!otoniel_sala_a1007926/otoniel_sala_artist_s8638

Tomás Bañuelos

<http://portal.ucm.es/web/fbartes/tomas-banuelos>

Rafael Rodríguez de Rivera

http://www.navedelarte.com/artistas/rafael_rodriguez_de_rivera.htm

Benito Lozano

<http://benitolozano.blogspot.com.es/>

Luis Herrero Solano

<http://luisherrerolosano.com/>

Paula Cabildo

<http://paulacabildo.blogspot.com.es/>

Laura Herrero

<https://www.facebook.com/herrero.crespo>

Eva Sánchez Ramo

<http://mitsutanako.blogspot.com.es/>

Pablo Angulo

<http://www.pabloangulo.com/>

Rita Martorell

<http://www.ritamartorell.com/>

D.2- Currículums de los artistas entrevistados

PABLO SYCET

Nace en Gibraleón (Huelva) en 1953

-SEMBLANZA

Pablo Sycet es uno de los pintores andaluces imprescindibles de su generación —la de los años 80—, posiblemente la última generación de artistas para los que la pintura ocupa un papel central.

Sin perder de vista en ningún momento esa centralidad de la pintura, a lo largo de tres décadas continuada de trabajo, la labor creativa de Pablo Sycet se ha ido desplegando en un amplio abanico de campos complementarios: la edición, la tipografía, el diseño gráfico, la fundación de galerías de arte, la organización de exposiciones, las letras de canciones, la producción musical...

En otro orden de cosas, Pablo Sycet ha sido un puente fundamental tanto desde el punto de vista geográfico como desde el punto de vista generacional. Geográficamente hablando, por él han circulado buena parte de los caminos que han unido Andalucía y Madrid durante estas décadas. Aunque su residencia habitual ha sido madrileña, nunca ha renunciado a sus vínculos andaluces y especialmente granadinos, muy al contrario, siempre ha intentado reinvertir allí, en Andalucía, metafóricamente hablando, y a veces incluso monetariamente, lo ganado y aprendido en Madrid. Desde el punto de vista generacional, también ha sido un puente generoso y desprendido entre los artistas de las generaciones anteriores a la suya —de Gordillo a Guerrero— y las posteriores, incluidos los jovencísimos artistas emergentes de este mismo momento.

Quico Rivas. (Madrid'04)

-FORMACIÓN ACADÉMICA

Licenciado en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid

-EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1978 "Gestos". Galería Antonio Machado, Madrid.

1979 Galería La Naya, Alicante.

1980 "Especulaciones y variaciones sobre un tema de Giorgione". Galería Laguada, Granada. Galería Sen, Madrid.

1981 Sala Barbasán, Zaragoza.

1982 "Los papeles de Olont". Galería Palace. Granada. Galería Palmo, Málaga.

1983 "Geografía". Galería Sen, Madrid. "Occidental". Galería Fúcares, Almagro. Galería Val i 30. Valencia.

1984 "Última Europa". Galería 11, Alicante. Galería Palace, Granada. Itinerante por Huelva, Almería y Jerez de la Frontera, Salas de la Caja Postal. La Casa del Siglo XV, Segovia. Galería Crac, Aranjuez.

1985 "Memorial". Tossan-Tossan Gallery, Nueva York.

1986 "Pinturas para un cuerpo". Galería Sen, Madrid. Galería Alameda, Coín, Málaga.

1987 Casa de Cultura, Fuengirola, Málaga.

1988 "Por vivir aquí". Palacio de la Madraza, Granada. "Austral". Tossan-Tossan Gallery, Nueva York.

1989 "Memorias del corazón". Galería Sen, Madrid. Galería Palace, Granada.

1992 "Épica de cámara". Galería Sen, Madrid.

1993 Salas de la Diputación Provincial, Huelva. Galería Trazos Tres, Santander.

1996 Galería Debla, Bubión, Granada.

1997 "Después de la batalla". Galería Sen, Madrid. Galería Félix Gómez, Sevilla. Sala del Triunfo, Granada.

1998 "De un mundo raro". Galería Fernando Serrano, Moguer.

1999 "Una tirada de dados". Galería Debla, Bubión. Granada.

2002 "Memoria del olvido". Galería Sen, Madrid. "Para volver a vivir". Galería Cercle 22, Barcelona. Galería Félix Gómez, Sevilla.

2003 "Olvidando que olvido". Museo Cruz Herrera. La Línea de la Concepción. Cádiz.

2005 "Entre dos mundos. 1986-2001". Palacio de los Condes de Gabia. Granada.

2006 "Doblemente". Galería Sen, Madrid. Galería Sandunga, Granada.

2007 "Doblemente". Galería Félix Gómez, Sevilla.

 "Los papeles de Olont". Convento del Vado. Gibrleón, Huelva.

 "Los pasos pintados". Museo Vázquez Díaz. Nerva, Huelva.

2008. "Los pasos pintados". Museo Provincial, Huelva

 "Corazonadas". Sala Inmaculada. Puerto de Santa María. Cádiz

 "Corazonadas". Centro de las Artes. Alcorcón, Madrid

 "Mano a mano de su mano". Neilson Gallery, Grazalema. Cádiz (Con Lita Mora)

2009. "Lembranzas [y otras pinturas recientes]". Galería Félix Gómez, Sevilla.

2010. "Corazonadas". Sala Hotel París. Diputación Provincial. Huelva.

 "Lembranzas y olvidos". Galería Fernando Serrano. Trigueros, Huelva.

2011. "Lembranzas y olvidos". Galería Sandunga. Granada.

“Una travesía del horizonte”. Vychodoslovenska Galería. Kosice, Eslovaquia.

“Una travesía del horizonte”. Museo Vázquez Díaz. Nerva, Huelva.
2012. “Variaciones sobre temas mexicanos”. La Fresh Gallery (Madrid),
Galería Félix Gómez (Sevilla) y La Abacería (Gibraleón/Huelva)

“Las horas del día”. Espacio San Lucas, Madrid.

-EXPOSICIONES COLECTIVAS

Múltiples desde 1976

-OTROS DATOS DE INTERÉS

OBRAS EN MUSEOS Y COLECCIONES PÚBLICAS

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Museo Vázquez Díaz (Nerva), Fundación Gerardo Rueda (Madrid), Diputación Provincial (Alicante), Centro Olontense de Arte Contemporáneo. Gibraleón (Huelva), Ayuntamiento de Granada, Universidad Rey Juan Carlos (Madrid), Museo Zabaleta (Quesada/Jaén), Diputación Provincial (Huelva), Banco Exterior de España, Caja de Ahorros de la Inmaculada (Zaragoza), Centro de Arte Moderna G. Rueda (Matosinhos / Portugal), Museo Nacional Postal y Filatélico, Caja Postal, The Hispanic Society Of America (Nueva York), Escuela de Hacienda Pública (Madrid), Fundación La General (Granada), Museo de los Ángeles (Turégano), Colección Visible de Arte Contemporáneo, The Paul Kappler Library (Nueva York), y Col·lecció Testimoni de La Caixa (Barcelona).

<http://www.pablosycet.com/>

M.I.E.D.H.O

Nació en Madrid en 1984

-SEMBLANZA

M.I.E.D.H.O: Mind Industrial of Echo and Disorder Hate and Obsessive nació el 28 de Enero de 1984 en Madrid, España. Artista plástico, terminó la carrera de Bellas Artes en la universidad Complutense de Madrid y se especializó en el campo de la fotografía, pintura, video, diseño y la imagen 3D.

Desde su juventud ha tenido una actividad prolífica ganando varios premios en concursos de dibujo, ilustración y video. Ha realizado varias exposiciones colectivas e individuales de fotografía y pintura, entre las que se encuentran “Cuando decidimos convertirnos en un programa de televisión” y “El reflejo de nuestro Eidolon”. Se han publicado varios artículos sobre su obra en revistas de arte. Participó y es coautor en el libro “Tudor, textos sobre su obra”.

El 29 de mayo de 2010 recibió el premio Niram Art en la categoría de fotografía. En el mismo acto fueron galardonados el artista plástico armenio Onik Sahakian, también conocido como gran amigo de Salvador Dalí quien le impulsó a pintar. Otros premiados fueron Michel Houellebecq y César Antonio Molina. En diciembre del 2010, recibe en Madrid un trofeo en la Gala de las Celebridades. En el mismo acto fueron galardonados Fernando Savater, Julio Iglesias, Iker Casillas y don Leandro Alfonso Luis de Borbón Ruiz.

El 28 de Enero de 2013 se publicó el libro M.I.E.D.H.O: Mind Industrial of Echo and Disorder Hate and Obsessive. Obra dirigida y escrita por Diego Vadillo López y los autores Héctor Martínez Sanz y el artista plástico Bogdan Ater. El libro recoge y analiza parte del trabajo del artista a través de una serie de reflexiones y textos críticos.

Miedho se ha marcado el objetivo de desenmascarar la trampa de la imagen utilizando la propia imagen. Sus trabajos sirven para atraer al público a un mundo donde la mentira, el sueño y la belleza toman el aspecto de figuras humanas, distorsionadas e idealizadas, pero a la vez tan sumamente cercanas.

-FORMACIÓN ACADÉMICA

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid

-EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2009- "MIEDHO. Fotografía". Espacio Niram, Madrid.

2013- "El reflejo de nuestro Eidolon". Espacio Niram, Madrid.

2014- "MIEDHO". Centro Cultural Príncipe de Asturias, Madrid.

"Doppelgänger". Facultad de Filosofía de la UCM, Madrid.

2015- "Sexo y Mujer". Centro Cultural Zaca, Segovia.

-EXPOSICIONES COLECTIVAS

2013- "Lady Dadá" y "Doppelgänger". I Salón Neosimbolista. Centro Cultural La Corrala, Madrid.

-OTROS DATOS DE INTERÉS

PUBLICACIONES

—*MIEDHO. Mind Industrial of Echo and Disorder Hate and Obsessive* (2013)

—*Courageless* (2014)

RUFINO DE MINGO

Nació en Escariche (Guadalajara) en 1953

-SEMBLANZA

Discípulo de Jean Genet y admirador de Alejandro, utiliza las directrices del Movimiento Caos en la Plástica de forma resolutoria a la hora de plasmar su obra, insatisfecho, imperfecto buscador, paso de sus laberintos, de sus líneas y coordenadas, de sus montajes de deshechos a componentes de toda índole que delatan una inmersión de búsqueda ante lo desconocido y lo conocido por descifrar, en la más pura teoría Caos.

En el tratamiento de las superficies (esto ya lo observamos en su reciente exposición en el Museo Metropolitano de Tokio) utiliza un fondo matérico, que tras su apariencia casual será cómplice de la obra final o completará su iconoclasia.

Los personajes en poses imposibles pueden tener diferentes lecturas, de hecho ninguno de los críticos que escribieron sobre la obra de De Mingo se pusieron de acuerdo.

MALDITA DE SOJA

Fundador en su país del trascendental Movimiento Caos y del Grupo Abanico —en manifiesta reacción en contra de las imposiciones de las modas y las corrientes consumistas insertadas dentro de una ascendente globalización cultural y económica—, la voluntad de estilo de este creador transita por las regiones del subconsciente humano al punto de comprometer al espectador con sus inquietudes plásticas de carácter social, sustentadas en notables y atrevidos equilibrios cromáticos y figurativos, a partir de los cuales construye sus discursos pictóricos en los que se entremezclan elementos oníricos, simbólicos y místicos.

Rufo de Mingo interpreta el mundo que le rodea con la intención de acercarnos más al trasfondo vital y a la problemática existencial del hombre, que a las fisionomías de los personajes de sus narraciones. Sin ambigüedades, aunque con refinado e irónico humor, sus trabajos proponen el análisis reflexivo y crítico de su (nuestra) contemporaneidad. Indaga en la condición humana y la evalúa para posteriormente formular emblemáticas tesis concordantes con la realidad

histórica, en un lenguaje expresivo en el que la construcción de las formas y la diversidad de colores estimulantes y provocativos nos acercan a un arte que desde sus estratos deviene eminentemente realista.

En cada pincelada, trazo o tallado penetra en el interior de los protagonistas para descubrir sus esencias, producción plástica en la que —como sentenció el gran pintor argentino Antonio Berni (1905-1982)— “los problemas del arte están sometidos a los de la vida, para servir a los hombres y no para separarnos de ellos”.

JORGE RIVAS

-EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS

1985

- Instituto Español de El Cairo (Egipto)
- Dos Murales. Proyecto Mural Integración Arte de Vanguardia e Castilla. Escariche.

Guadalajara (España)

1987

- Museo del Voluntariado de Las Casas Reales. Santo Domingo (República Dominicana)

1988

- Talleres Gráficos en Hispano –América. Monotipos. Cienfuegos (Cuba).
- Serigrafía. San Juan (Puerto Rico)

1989

- Homenaje al consumismo. Palacio de la Cotilla. Guadalajara (España)
- Dibujos y carpetas sobre la obra del poeta José Mármol. Premio Nacional de Literatura.

Santo Domingo (República Dominicana)

1990

- Galería Figueras. Madrid (España)
- Galería de Arte Moderno de Santo Domingo (República Dominicana)
- Presentación del Movimiento Caos. Galería de Tate-Tate. Madrid (España)

1991

- Galería Jorge Ontiveros. Madrid (España)
- Museo de Arte e Historia. San Juan de Puerto Rico (Puerto Rico)

-
- Feria de Arte Santander, Cantabria (España)
 - Hoguera para el Arte. Tate-Tate. Madrid (España)
- 1992
- Galería Fontenebro Ortiz Cañabate. Madrid (España)
 - Galería Dadá. Granada, Andalucía (España)
 - Metropolitan Museo. Tokio (Japón)
- 1993
- Sala de Exposiciones Municipal. Granada, Andalucía (España)
 - Sala de la Diputación de Guadalajara. Guadalajara, Castilla La Mancha (España)
- 1994
- Jorge Ontiveros. Madrid (España)
 - Casa del Cordón. Santo Domingo (República Dominicana)
- 1995-1996
- Trabajos de cerámica.
 - Participa en algunas colectivas.
- 1997-1998
- Pintura mural y escultura
 - Feria de Arte. Palencia (España)
- 1999
- 'Retrato colectivo'. Sala Millares. MEAC. Madrid (España)
 - Museo Municipal de Cienfuegos (Cuba)
 - Galería Jorge Ontiveros. Madrid (España)
 - Homenaje a Vainica Doble. Círculo de Bellas Artes. Madrid (España)
 - Exposición pro autodeterminación Pueblo Saharahui. CBA. Madrid (España)
 - Galería Municipio de Trinidad (Cuba)
- 2000
- Galería Pi i Margall. Madrid (España)
 - Festival Artes Benicassim. Comunidad Valenciana (España)
 - Centro de Arte moderno. Quilmes (Argentina)
 - 1ª edición de FAIM. Madrid (España)
 - Proyecto 'Arte en botella'. Museo de Arte Atlántico. Las Palmas, Islas Canarias (España)
- 2001
- Galería El Cantil. Santander, Cantabria (España)
 - Visuarte. Feria Hispano-Cubana. Cienfuegos (Cuba)
 - De Arte. Feria Palacio de Cristal. Madrid (España)
 - IIª edición de FAIM. Madrid (España)
 - Cuenca. Patrimonio de la Humanidad. Cuenca (España)
 - 'Señales Inventadas'. Cuenca (España)
 - 'Sures'. Exposición hispano-cubana. Alcorcón, Madrid (España)
 - 'Eboli, mujer total'. Palacio de Belmonte. Cuenca (España)

-
- Sala Puerta de Toledo. Madrid (España)

2002

- Feria Lineart. Gante (Bélgica)
- Esculturas. Posada del Rosario, Albacete, Castilla la Mancha (España)
- Iglesia de San Miguel, Alcarz, Castilla la Mancha (España)
- Feria Estampa. Madrid (España)
- Carpeta de Serigrafía 'Mestizaje'. Taller F. Bernal. Madrid (España)
- Libro de Artistas. 'Beuys'. Centro de Arte moderno. Quilmes (Argentina)

2003

- Carpeta Homenaje a Jean Genet. Centro de Arte Moderno. Qilmes (Argentina) y Madrid (España)
- Apoyo a ONGs. Pequeño formato. Sala CC.OO. Albacete, Castilla la Mancha (España).
- ONG Artistas Plásticos Sin Fronteras de la Comunidad de Madrid. Museo Reina Sofía. Explanada. Madrid (Epaña).
- 'Sures'. Madrid, Majadahonda, Murcia, Albacete, León y Tarifa (España); Tánger (Marruecos).
- 'Metizaje'. Museo Palacio del Infantado. Guadalajara. Castilla La Mancha (España).
- Estampa 2003. Madrid (España).

2004

- Grabados para Carpeta EL PRINCIPITO. Texto E. Mendicuti CAM-MAD

2005

- Yo 'ELOTRO'. CAM Madrid
- Ateneo Madrid. (Homenaje víctimas 11 M).
- Feria Flecha. Madrid.
- Carpeta Gráfica.
- Caribes. Prólogo Luis Deloufeu.

2006

- Feria Estampa. Centro de Arte Moderno. Madrid.
- Museo Requena (Valencia).
- Fundación COBY (Madrid).
- Carpeta 'ANIMALARIO'. Texto Mario Merlino.

- Carpeta JUEGO DE LA OCA. Biblioteca Nacional.

2007

- Carpeta 'VIVA EL COLOR'. Textos Jorge Fernández, J. Lázaro Docio.
- Participa en algunas colectivas.
- Exposición VIVA EL COLOR. CAM. Madrid. (España)
- Galería El Cantil. Santander (España)
- Feria Estampa. Madrid (España).
- Feria 'Castilla León'. Valladolid, (España)

2008

- 3 trabajos Mural. Camino de los Españoles. Caracas (Venezuela).
- Nº 1. La nube Roja.
- Nº 2. Homenaje a la emigración Canaria.
- Nº 3. Follaje Aéreo.
- Feria Estampa - Madrid (España).
- Artistas con la lucha contra el Cambio climático. Cuenca. España.
- 2 Carpetas Gráficas.
- Nº 1 Cienfuegos. Carpeta con 4 linóleos. Textos de Aldo Menendez.
- Nº 2 Homenaje al Pueblo Cubano. Carpeta con 7 linóleos. Textos de Ana Urrutia.

2009

- Muestra en apoyo a las actividades sobre el CAMBIO CLIMATICO, Escuelas Aguirre (Cuenca).
- Exposición NATURALEZAS, Sala de la Diputación (Cuenca).
- Ilustración del libro ABC de las micro fábulas de Luisa Valenzuela, C.A.M. (Madrid).

2010

- Estancia en Montrouge (París). Talleres y puertas abiertas.
- Universidad Internacional de París "Homage in memoriam" Caída del Muro de Berlín. Maison Henry Heingh.
- Carpeta de grabados. Hecho en el taller de la Plaza de la Catedral. Texto Liliams Nimo.
- Colectivas. Galería Ra del Rey y CAM. Madrid.

2011

- Museo Benalmádena. Carpeta En busca del Hombre Nuevo. Texto.- Luis Antonio de Villena.
- Mimetismo al cuadrado. Palacio de la Audiencia. Ayto. de Soria.

-
- Mural cerámico colectivo. ONG Artistas plásticos. Ayto. de Madrid.
 - Exposición de Grabados. Casas de Cultura. Escariche y Sonseca.

-OTROS DATOS DE INTERÉS

PUBLICACIONES. Se han publicado críticas sobre su obra en los siguientes medios:

- Diario YA. Madrid.
- Semanario EL PUNTO DE LAS ARTES. Madrid
- Revista TURISMO DE CASTILLA LA MANCHA.
- Diario EL MUNDO. Madrid
- Diario INDEPENDIENTE. Madrid.
- Diario EL PAIS. Madrid.
- Revista De LAS ARTES SAN JUAN. Puerto Rico
- Diario EL DIA. Puerto Rico
- EL CARIBE. República Dominicana
- Diario LA NACION. República Dominicana.
- Diario El SIANO. República Dominicana.
- Semanal JUVENTUD REBELDE. Cuba
- Diario CRAMMA. La Habana.
- ART FLASH. Milán (Italia)
- Diccionario DE PINTORES Y ESCULTORES. Siglo XX. Fórum S.A. Tomo (1996), Madrid
- Diccionarios ARTISTAS CONTEMPORANEOS. Madrid 1997
- Diccionarios CANART 97-98, 2002-2002. Barcelona (España)
- Revistante 1998. Mural de Rufino de Mingo.
- Revistante. Julio 2005. Rufino de Mingo. YO EL OTRO (Portada y páginas centrales)
- EL PUNTO DE LAS ARTES. Madrid. DE MINGO. EN el CAM.
- Catálogo: GALERIA PI Y MARGAL (nodo)
- Catálogo: Museo Principal de (Mestizaje 2003). Guadalajara. (España)
- Catálogo: Fundación Colegio del Rey. Alcalá de Henares. Paisajes interiores 2004
- Catálogo: YO EL OTRO 2005. CAM Madrid
- Semanario MUNDO OBRERO. Cuba.
- Catálogo: Viva el color 2007. CAM. Madrid. El CANTIL. Santander. Texto J. Fernández L. Docio.
- Ateneo Madrid (Homenaje Víctimas 11M)
- Feria Flecha. Madrid.
- Diario de los trabajadores, Habana (Cuba).

-
- Juventud rebelde, La Habana (Cuba).
 - Revista del decano de Guadalajara
 - Revista de las Artes BLANK (Madrid).
 - Diario Montañés (Santander).

MUSEOS. Su obra ha sido expuesta en los siguientes espacios artísticos:

- MEAC. Madrid España
- Campiñas. Brasil
- Universidad Río Piedras. Puerto Rico.
- Electrográfico. Cuenca. Castilla la Mancha (España)
- Okinawa. Japón.
- Museo de Arte. Lima (Perú)
- Voluntariado de las Casas Reales. Santo Domingo (República Dominicana)
- Museo Municipal. Cienfuegos (Cuba)
- Museo Municipal de Castro. Córdoba.
- Cantero de Arte Moderno. Quilmes (Argentina)
- Museo F. de la Fuente (Requena). Valencia.
- Museo Palacio del Infantado. Guadalajara.
- Museo Municipal de Huete. Cuenca
- Museo del Agua. Cuenca.

RAFAEL GARCÍA TEJERO

Nació en Baena (Córdoba) en 1958

-SEMBLANZA

Formado en diversas disciplinas, le mueve un espíritu inquieto, "leonardesco", según definición del poeta y crítico literario Luis Antonio de Villena.

Entre sus trabajos como diseñador, destacan los realizados en discotecas y clubes madrileños como "Votereta y Ketal", "Kea", "Club Tierra", etc.

También ha dirigido cortos como "El vacío y la belleza" o "Las flechas de un ángel".

-FORMACIÓN ACADÉMICA

A finales de los años setenta realizó estudios de Artes Aplicadas y Oficios artísticos en su ciudad natal graduándose en Cerámica. Al comienzo de los años ochenta se trasladó a Polonia donde estudió Bellas Artes en la Facultad de Cracovia. Se graduó asimismo en Grabado y Técnicas de Estampación en la Escuela de Artes Aplicadas de Madrid a finales de los ochenta. También en Madrid llevó a cabo estudios de Dirección Artística en la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid. Posteriormente se formó en Diseño de Interiores en la Escuela de Artes Aplicadas de Almería.

-EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2007

· Cubo Galería. Madrid.

2005

· Galería Beatriz Begio. La Haya (Países Bajos).

2000

· Galería Azteca. Fundación Concha Márquez. Madrid.

1996

· Caelum. Madrid.

1995

· Galería Bárcena. Madrid.

1994

· C. A. Carmen Arias. Socuéllamos (Ciudad Real).

· Consoul. Madrid.

-
- 1993
· Ateneo de Almería.
· Claustro de E. A.A. Almería.
1992
· Barocco. Córdoba.
1991
· Barocco. Córdoba.
1989
· Galería Alarcón. Cuenca.
1985
· Club Internacional del Libro Now a Huta. Polonia.
1983
· Casa de la Cultura. Baena (Córdoba).
1980
· Palacio de la Merced. Diputación de Córdoba.

-EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2008
· Cambio Climático. Diputación de Cuenca.
2007
· FLECHA. Feria de Liberación de Espacios Hacia el Arte. Madrid.
· ARTMADRID. Palacio de Cristal. Madrid.
· Cubo Galería. Madrid.
· Festival Internacional d'art contemporani. Barcelona.
· Ava Gallery.
2006
· Casa de la Cultura de l'Alcudia. Homenaje a las víctimas del 11-M.
· FLECHA. Feria de Liberación de Espacios Hacia el Arte. Madrid.
· ARTMADRID. Palacio de Cristal. Madrid.
2005
· Colección de F. de la Fuente. Requena (Valencia).
· Fundación Antonio Saura. Casa Zavala (Cuenca).
· FLECHA. Feria de Liberación de Espacios Hacia el Arte. Madrid.
· Feria de Estampa. Madrid.
2004
· Feria de Estampa. Madrid.
· Galería Centro de Arte Moderno. Madrid.
· Museo de Arte Contemporáneo Santo Domingo. Cienfuentes (Ciudad Real).
· Museo Florencio de la Fuente. Huete (Cuenca).
· FLECHA. Feria de Liberación de Espacios Hacia el Arte. Madrid.

2003

- Artistas plásticos sin Fronteras contra la Guerra. Sala Ateneo. Madrid.
- Sures. Madrid, Murcia, Albacete y Tánger.
- Mestizaje con R. de Mingo. Palacio del Infantado de Guadalajara.
- Feria de Estampa. Madrid.
- FLECHA. Feria de Liberación de Espacios Hacia el Arte. Madrid.

2002

- Iglesia de San Miguel de Alcaraz. Albacete.
- Feria de Estampa. Madrid.
- FAIM. Madrid.
- Obra sobre papel. Centro de Arte Moderno de Quilmez (Argentina).
- Libro de Artistas Beuys. Centro de Arte Moderno de Quilmez (Argentina).

2001

- Galería Pi y Margall.
- FAIM. Madrid.
- Visuarte. Feria Hispano-Cubana. Cienfuegos (Cuba).
- De Arte. Palacio de Cristal. Madrid.
- Cuenca Patrimonio de la Humanidad. Cuenca.
- Señales. Cuenca.
- Sures. Exposición Hispano-Cubana. Alcorcón (Madrid).
- Éboli, Mujer total. Palacio de Belmonte (Cuenca).
- Sala Puerta de Toledo. Madrid.
- Feria de Estampa. Palacio de Cristal. Madrid.

2000

- Galería Pi y Margall.

1997

- Galería José Antuña. Madrid.
- Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Salamanca.
- Cuatro Ingletes. Salamanca.

1996

- Caelum. Madrid.

1994

- C.A. Carmen Arias. Arias. Socuéllamos (Ciudad Real).
- Galería Casarrubuelos. Madrid.

1993

- Centro Andaluz de la fotografía. Almería.

1991

-
- Casa de Vacas. Parque del Retiro. Madrid.
1988
 - Casa de Cultura de Puebla. México.
 - Instituto Héroes de la Reforma. Puebla. México.
1987
 - Pinacoteca Universitaria de Puebla. México.
 - Diputación Provincial de Alicante.
 - Diputación Provincial de Cádiz.
1986
 - Bienal del Tajo. Toledo.
 - Museo Municipal Bello Piñeiro. El Ferrol (La Coruña).
1984
 - Mini Gravat. Cadaqués (Gerona).
 - Academia de Bellas Artes de Cracovia. Polonia.
1981
 - Colectiva Itinerante. Junta de Andalucía.
 - Homenaje a J. Díaz del Moral Bujalance. Córdoba.
 - Facultad de Historia de Córdoba.
1980
 - Palacio de Viana. Córdoba.

VIVIAN ASAPCHE

Nació en Caracas (Venezuela)

-SEMBLANZA

-Artista polivalente, su obra incluye las pinturas, las esculturas, los dibujos y sus derivados; las pinturas monumentales y las performances; actualmente introduce la fotografía y el arte digital.

-FORMACIÓN ACADÉMICA

-En la Universidad Central de Venezuela estudia Filosofía, completa su formación con la danza y el teatro.

-En 1981 obtiene una beca de estudios, viaja a Francia y fija su residencia en París. Estudia en "L'École Nationale Supérieure des Beaux Arts de París": en 1985 obtiene el diploma "Nacional Superior" de pintura en esta escuela.

-Realiza una especialización en Arte Monumental en la técnica del fresco en el taller de la escuela de bellas artes de París dirigido por el profesor Delamarche.

-Obtiene una licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad de "La Sorbone" en París y la Maestría con el profesor Richard Conte en 1996.

-En la escuela de Artes Visuales Gobelins, en París, estudia el story-board y el dibujo de animación. Obtiene el diploma con mención de honor.

-EXPOSICIONES INDIVIDUALES

-“Under-Top”, 2012

-“F40”, 2009.2011

-“Expresiones”, 2004-2008

-“Equilibrio de contrarios”, 2001-2003

-“La Cena, 12 rectángulos y un cuadrado”, 1998-2001

-“Las mujeres del tarot en busca de su contraseña”, 1996-1998

-“El jardín de las pasiones”, 1990-1996

-“Expresión de color”, 1985-1989

-“Las masas en movimiento”, 1981-1983

-“Multitudes”, 1975-1979

-“Del inconsciente”, 1973-1974

PERFORMANCES E INSTALACIONES PERSONALES

- 2012- "Train-Art", pintura in situ con artista invitados. Montrouge. Francia
2011- "Mimetismo al cuadrado", pintura in situ con artistas invitados, Soria. España
2007- "Un camino de Museo", pinturas monumentales y rehabilitación de un barrio en Caracas. Venezuela
2004- "Manos a la obra", performance plástica y musical para niños, Espace Colucci. Montrouge. Francia
2003- "Force", performance para L'Oréal. París. Francia
2002- "Le Café", pintura in situ, Salon du Café, E.N.S.P., Saint Germain des-Prés. París. Francia
2000- "La Presse", pintura y collage para la prensa francesa, París. Francia
1986- "Femme", Casa de Méjico. Ciudad Internacional Universitaria, París. Francia
1985- "Mouvement et cuirs", Galería Leonora, París. Francia
1984- "Una máquina por la paz", performance para niños, París. Francia
1983- "El Tarén", Embajada de Venezuela, París. Francia
1982- "Ana-Ajawa", Grand Palais, París, Francia

-EXPOSICIONES COLECTIVAS

- Dentro de sus primeras obras murales caben destacar siete frescos de mediano y gran formato realizados en Saint Germain des Près, en París.
- Participa en el proyecto "Murales de Escariche" en España. En 1987 realiza el mural "corre, corre que viene el toro..." (1.60 m X 20 m). Con esta obra representa a Venezuela en el evento español. El pueblo de Escariche se convierte en un "Museo", más de treinta artista de España y el mundo intervienen las fachadas de las casas; la región gana un premio turístico con estas intervenciones; el pueblo recibe centenares de personas todos los años para sus fiestas patronales.
- En 1988 realiza una pintura mural en L'Il Dieu, Francia.
- En 1986 el proyecto mural "El Sol para la Canoa" es seleccionado, entre otros, para la Alcaldía de París, para representar a Venezuela en los Jardines de América Latina en la porte de Champerret.

-En el año 2000, en el “Centre Social et Culturel de Sceaux”, Francia, realiza la obra mural “El árbol del futuro” (3 m X 13 m) en pintura y tierra esmaltada. Diseña y realiza este mosaico con la participación de sus alumnos; niños y adultos moldean en tierra cada una de las pequeñas piezas que conforman la obra.

-En 2009 participa con otros artistas de la pintura mural “Mur Mur d’art”, a la ocasión de los 20 años de la caída del Muro de Berlín, su pieza será conservada por la Casa Heinrich Heine como parte de su colección privada.

-Desde 1994 y hasta el 2008, Vivian Asapche formó parte del grupo “L’art-en-direct”; pinturas monumentales y de gran formato fueron realizadas “In Situ” para empresas internacionales: Pfiser, Cannon Logimed, Presse Française, Yamanouchi, Credit Lyonnais, B-Braum, CMX, L’Oréal, Renault, Peugeot, Carrefour, Orange Dumez, Bouygues, France-Télécom, Danone, Manutam, etc. Estas intervenciones fueron realizadas en prestigiosos sitios de la capital francesa, en el Museo Louvre, en el Salón del Bourget, en el espacio Champerret, en el Club de l’aviation, y tantos otros; en ciudades como en Lille, Metz, Limoges, Marseille, también han sido realizados en España, Marruecos, Bélgica, Italia, Suiza y otros países de Europa.

-En septiembre de 2002 Vivian Asapche realiza cinco frescos (2 m X 8 c/u) en la Alcaldía de París, en el encuentro del transporte colectivo. Temas ecológicos para la ciudad de París: “la ciudad que respira”, “ciudad para pasear”, “ciudad para comunicar”, “ciudad limpia”, “ciudad ecológica”.

-En el año 2005 depositó en París su proyecto de “Museos comunitarios al aire libre”, en el año 2007 realizó un proyecto piloto en Venezuela, en Puerta Caracas. Dirigió la creación de un museo de ocho kilómetros: sobre las fachadas de las casas del barrio fueron realizadas las pinturas monumentales y otras obras escultóricas, con la participación de la comunidad y de artistas invitados. Vivian Asapche realizó seis obras murales en este barrio.

-OTROS DATOS DE INTERÉS

Realiza exposiciones desde el año 1974; ha mostrado su obra plástica en diferentes ciudades de Venezuela, Francia, Holanda y España:

Galería "Colombier", París; Palacio de la Audiencia, Soria; Palacio de la O.N.U. Genève, Suiza; Embajada de Venezuela en París; Centre of fine arts Filothei, Grecia; Galería Alatamira, Caracas; Galería de Arte Auerbach, Caracas; "Galerie des Beaux Arts", París; "Maison Colucci", Montrouge; Galería de Arte de Fedecamaras, Caracas...

Ha participado en colectivas y salones:

- "Artistas contra el cambio climático", Cuenca; "arts au seuil du XXI siècle", Royan, Francia; "Gran colectiva", galería Dimaca, Caracas; "Visions d'artistes", Galería La Tertulia, París; "Mujeres Iberoamericanas", Extremadura, España; "Mes de Venezuela en Francia", "Cité Internationale des Arts", París; "Maison de l'Unesco", "Maison de l'Amerique Latine", "Mairie du Vleme", París; Salón Nacional del Museo de arte moderno de la ciudad de Caracas...

- En 1994 obtiene el premio Morris & Curiel en el "Salon d'artistes Vénézuéliens à Paris" y representa a Venezuela en "Expresión Libre, Latin American Contemporary Art Exhibition" en Deen Haag, Holanda y en el "Salon de Mai" en París.

- En 2010 muestra su obra en "Art-en-capital", en "Le Grand Palais" de París.

- En el 2012 participa en la sexta bienal internacional de arte contemporáneo y monumental de Mrigny, en el centro de arte contemporáneo Frank Popper, Francia.

Algunas intervenciones artísticas en empresas:

2004- Presentación del modelo 407 de Peugeot. Cuatro telas de 200 cm X 400 cm.

2003- Operación de comunicación para Carrefour. Siete obras de 270 cm X 860 cm.

2003- "Movimiento" para Transdev. Obra sobre tela de 200 cm X 900 cm.

2002- "Opera Celeste Verdi Requiem". Presentación de Megane Renault. Estadio de Francia.

2002- "El Circo", para Daugremont. París.

2001- "Rapidez y Calidad", para los laboratorios Pfizer.

2000- "La ciudad del tercer milenio", para Bouygues.

En 1971 concluye estudios de Cine de Animación en la especialidad del "Story-Board" y "Lay-Out":

Realiza dos cortometrajes: "La Colere" y "El conquistador". Edita una memoria en forma de periódico: "Ni vu ni connu" merced a la cual recibe la primera mención.

Desde temprana edad ejerce la pedagogía participando en la educación especial de las artes en barrios de Caracas. En Francia dicta cursos de artes plásticas en escuelas primarias y, desde 1998, en el instituto de cultura C.S.C.B.

OTONIEL SALA

Nació en Cuernavaca (México) en 1975

-SEMBLANZA

Soy artista plástico autodidacta, originario de Cuernavaca y radicado en Cancún, México desde hace más de 20 años. Mi trayectoria en pintura mural inició en el 2001 realizando trabajos con temas alusivos a la historia e iconografía Maya, desde entonces he ido forjando un criterio formal y una identidad plástica. La amplia actividad muralista va acompañada de una constante producción de obra de caballete de manera profesional desde hace más de 8 años, experimentando con nuevas técnicas como la de pintura a óleo en hiperrealismo con efecto de tercera dimensión entre otras. La búsqueda y exploración de nuevas técnicas es una constante en el arte que realizo, definiendo desde siempre mis rutas de aprendizaje atendiendo activamente a toda sugerencia emanada de la vida cotidiana. Mi profundo amor al arte, que empezó desde mi niñez, me ha llevado a querer acercar el arte y la cultura a la cotidianidad de la vida de las personas, esto es para mí una responsabilidad fundamental como artista, enfocándome en la realización de proyectos de mayor valor agregado y de mayor contenido en temas sociales y culturales para su difusión por medio del arte. Trabajo sin prejuicio alguno adaptándome y abriendo puertas tanto de creación individual, como de colaboración, experimentación e innovación artística y de intercambio cultural con artistas de diferentes países.

EXPERIENCIA

-2001-2012 *Muralismo*

-Año 2004 Inicio profesional – pintura *Óleo / Acrílico / Pastel / Mixta*

-FORMACIÓN ACADÉMICA

-Taller especialización en Óleo *A.P. Christian Borbolla / miembro de la International Association of Art.*

-Certificación en aplicación de los conceptos y valores del arte contemporáneo. *Eloy Tarsicio / Director de la escuela nacional de pintura, escultura y grabado "La esmeralda" del INBA.*

-Taller diseño automotriz *Rigoletti Casa de diseño, Instituto d'arte applicata e desing, Cancún, México.*

-Asistente y desarrollo en muralismo *Arquitecto y Muralista Ricardo Almeida / Guadalajara, México.*

PREMIOS Y BECAS

-2012/2013 Beca "Hàbitat Artístic Castelló" Realización de proyecto artístico que conlleve la intercomunicación entre el artista y la sociedad Castellonense; duración del proyecto Nov. 2012 - Abril 2013; Castellón, España.

<http://www.facebook.com/pages/Hàbitat-Artístic-Castelló/>

-2006 Ganador del concurso "Delfín es Arte", realización de la decoración y diseño escultura Cancún, México.

-EXPOSICIONES INDIVIDUALES

-2007 "Utopía Maya" – Centro cultural El Pabilo Cancún, Q.Roo, México

-EXPOSICIONES COLECTIVAS

-2013 "*Jornada Cultural Quintana Roo en Cuba*" – La Habana, Cuba.

-2012 "*Rostros Mayas, la mirada contemporánea*" Casa de Cultura, Cancún México "*La noche blanca de las tortugas*" – Cancún, Q.Roo, México "*Festival Love Cancún*" – Parque "Las Palapas", Cancún, Q.Roo, México

-2011 "*2 Días para tu Cultura*" – Instituto de Cultura, Cancún, Q. Roo, México "*Expo Visual Art*" – Studio Televisora TVCun, Cancún, Q. Roo, México "*EcoFeria Cultural*" - Cancunmesse, Cancún, Q. Roo, México

-2010 "*Galería de Arte COP16*" - Cancunmesse, Cancún, Q. Roo, México "*Taninos*" - Rincón del Vino, Cancún, Q. Roo, México

"*Reflejos y Proyecciones*" - Domo H. Ayuntamiento, Cancún, México.

-2009 "Jaguar Cósmico" - Forum by The Sea, Cancún, Q.Roo, México

-2008 "*La Leyenda de Xbalamque y Hunahpu*" Hotel Xbalamque, Cancún México "*La Sombra del jaguar*" - Hotel Sens, Cancún, Q.Roo, México "*Las Colaboraciones*" - Hotel Sens, Cancún, Q.Roo, México

-2006 "*Arte por la tierra*" Plaza Kukulcan, Cancún, Q.Roo, México

-OTROS DATOS DE INTERÉS

REPORTAJE.- ARTÍCULOS/IMPRESOS

- 2013 Febrero "Revista Mexicanísimo" Arte hoy, Edición 59
<http://www.mexicanisimo.com.mx/>
- 2012 Octubre "Revista Luces del Siglo" <http://www.lucesdelsiglo.mx/>
- 2012 Febrero "Revista Cancunissimo" Publicidad proyecto arte público
<http://www.cancunissimo.com/>
- 2012 Enero-Febrero Portada y reportaje "Gaceta del pensamiento"
<http://gacetadelpensamiento.com/>
- 2011 Abril "Revista Luces del Siglo" Proyecto Espacio público y arte
<http://www.lucesdelsiglo.mx/>
- 2011 Marzo "Revista Luces del Siglo" Proyecto Mural
<http://www.lucesdelsiglo.mx/>
- 2008 Enero Libro "Cancún Art" Artistas plásticos Cancún y Riviera maya, México. <http://www.artesmexico.org/>
- 2008 Abril Revista Cancunissimo, Inauguración Galería
<http://www.cancunissimo.com/>
- Así como numerosas menciones en periódicos y diarios locales

ENTREVISTAS-VÍDEOS

-Cadena 3 reportaje murales, Año 2012

<http://www.cadenatres.com.mx/ven-al-paraiso-0>

<http://www.youtube.com/user/encadenatvyou/videos?query=otoniel+sala>

-TV Pioneros exposición, Año 2012

<http://www.youtube.com/watch?v=8nhdVKHwlbk>

-TV CUN proyecto arte urbano, Año 2012

<http://www.youtube.com/watch?v=2LuUnv8mK7c>

-EncadenaTV, Mural Parque Kabah, Año 2012

<http://www.youtube.com/watch?v=j0SLG0wZNwg>

http://www.youtube.com/watch?v=V_rxhkFPFBE

-TV Azteca", reportaje obra, Año 2011

http://www.youtube.com/watch?v=HxrN_AVhUjs

-Programa El cafecito" Proyecto urbano, Año 2010

<http://www.youtube.com/watch?v=yytk-mGMPAw>

-EncadenaTV", Reportaje Clausura, Año 2008

<http://www.youtube.com/watch?v=TwgA52Uc9w8>

-Video Promocional" Matices del Popol Vuh, Año 2007

<http://www.youtube.com/watch?v=2ASCv0jZygw>

HONORES

-Presidente en el periodo 2010-2011 de AUS (*Asociación de Artistas del Sureste*), Cancún, México.

TOMÁS BAÑUELOS RAMÓN

Nació en Fabero (León) en 1958

-SEMBLANZA

Profesor Titular de Escuela Universitaria

banuelosramon@art.ucm.es

IMPORTE LAS ASIGNATURAS:

Estrategias Artísticas. Escultura (Grado en Bellas Artes)

Modelado del Natural (Grado en Bellas Artes)

Vine a Madrid en 1975 con el fin de ingresar en Bellas Artes, ¡y no fue fácil! pero contacté enseguida con talleres de escultura donde se realizaban todo tipo de obras de encargo: estatuas para plazas, para iglesias, para pasos; vidrieras, murales; Trabajaba el barro, la escayola, el hormigón, la madera, la piedra, el bronce etc. Me sirvió para aprender el oficio en él más amplio sentido, y al tiempo contactar y colaborar con artistas de reconocido prestigio. En 1977 ingresé en Bellas Artes, mientras que seguía trabajando en ampliaciones de monumentos, y colaborando con estudios de arquitectura y diseño. En 1981 participé con Francisco López en un proyecto para restaurar y copiar las esculturas más representativas del Museo de Mérida para colocar en el Teatro Romano. Becado en Ayllón (Segovia) obtuve el primer premio, y en el curso 81/82 me concedieron la ayuda a la investigación: "Proyecto Meninas de Velázquez" (Departamento de Escultura). Mi primer contrato fue en el Instituto de Restauración, realizando trabajos para el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, y El Prado. En 1983 hice el C.A.P. (Instituto Isabel la Católica de Madrid), y la tesina obteniendo el grado de licenciado. La beca de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia me permitió realizar los cursos de doctorado e impartir clases en el Departamento de Escultura, y el 01/10/10 he cumplido 25 años de profesor ¡toda una carreral! Fui secretario académico del Departamento de Escultura (2000/04). Soy miembro de la Junta de Facultad. Y he dado numerosos cursos: (Cursos de verano de la Complutense, Técnicas artísticas Museo Thyssen-Bornemisza, Taller de escultura Cursos de Verano del Escorial, Título Propio Criminalística, (Fac. Biológicas) etc. Siempre he compartido la actividad docente con el trabajo en mi estudio, donde pongo en

práctica todo lo que aprendo con mis alumnos. He recogido algún premio por algunas de mis esculturas, y se han podido ver publicadas en libros, exposiciones o plazas: A Isabel la Católica en Quito (Ecuador) y Bahía Blanca (Argentina). A Colón (Córdoba, Argentina), a José Celestino Mutis (Bogotá, Colombia) 1987, a Christopher Columbus (Belgrave Square, Londres) 1992. Monumento a "La Madre" (Perales de Tajuña, Madrid) etc.)

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN:

El Monumento Público

Escultura forense: representación de las partes blandas del cadáver

Interpretación Arte y Naturaleza

El Cuerpo Humano: la figura

El Retrato

Arte y Sociedad

-EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Entre otros cabe destacar los siguientes monumentos realizados:

1986-Bustos de Cristobal Colón (Colombia)

1987-Busto de Fernando el Católico (Puerto Rico)

1987-Busto de Miguel de Cervantes (Guatemala)

1988-Busto de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (Cataratas de Iguazú)

1990-Monumentos a Isabel la Católica (Ecuador)

1991-Monumento a Cristobal Colón (Argentina)

1992-Monumento a Cristobal Colón (Inglaterra)

1998-Monumento a José Antonio Morente (León)

1999-Monumento dedicado a la Madre (Perales de Tajuña, Madrid)

2000-Monumento a Francisco Rivas Moreno (Ciudad Real)

2003-Monumento a Eloy Terrón (León)

RAFAEL RODRÍGUEZ DE RIVERA

Nació en Madrid en 1959

-SEMBLANZA

Artista plástico de larga trayectoria, también posee un marcado prestigio como técnico grabador, recalando en su taller algunos de los más prestigiosos artistas.

-FORMACIÓN ACADÉMICA

1987-1991 Trabajos realizados en los talleres de Monir, Denis Long y EEGEE-3, Madrid.

1987 Licenciado por la facultad de Bellas Artes de Madrid, especialidad de grabado.

1979-87 Estudios de Dibujo y Pintura en la Academia Peña de Madrid.

1982-83 Curso monográfico de Dibujo y Acuarela en la Escuela de Cerámica con Julio Quesada

-EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2011 ART MADRID 07, Salón Internacional de Arte Moderno y Contemporáneo. Madrid.

2010 Exposición individual en Galería Pilares – Cuenca

Arte-Madrid 2009 galería múltiple - Madrid

Exposición obra gráfica Segovia 2010

Exposición obra gráfica Valladolid 2010

2009 Exposición colectiva Nave del Arte 10º aniversario

Exposición individual GALERIA DELAGUA – UBEDA - JAEN

Arte-Madrid 2009 galería múltiple Madrid

Seleccionado en el II premio internacional Dinastía Vivanco

4º premio en la segunda Bienal de Grabado Ciudad de Valladolid.

2008 Estampa'08, Galería Nave del Arte, Madrid.

Galería AMMAC Puertollano, Ciudad Real.

ART MADRID 08, Salón Internacional de Arte Moderno y Contemporáneo. Nave del Arte, Madrid. Galería Nave del Arte, Madrid.

2007 ART MADRID 07, Salón Internacional de Arte Moderno y Contemporáneo. Nave del Arte, Madrid.

Estampa' 07, Galería Nave del Arte, Madrid.
 Seleccionado en I Premio de Grabado "Ciudad de Valladolid".
 Seleccionado en el V Premio de Grabado "Galería Nuevoarte", Sevilla.
 "Grandes artistas sobre papel" Galería Luroa-las Palmas de Gran Canarias.
 Exposición en Galería Nave del Arte.
2006 Estampa'06, Galería Nave del Arte, Madrid.
 Galería Conca, La Laguna, Tenerife.
 Exposición "Grandes Artistas sobre papel", Galería Luroa, Las Palmas de Gran Canaria.
 Colección Estamparte, Madrid.
 "Urbanos". Exposición individual. Galería JVEspacio, Santiago de Compostela.
 Exposición colectiva. Galería Ansorena, Madrid.
 Fundación Juan March, Madrid.
 Galería Caja Negra, Madrid.
 Galería Montalbán, Madrid.
 ART MADRID 06, Salón Internacional de Arte Moderno y Contemporáneo. Nave del Arte, Madrid.
2005 Estampa' 05, Galería Nave del Arte, Madrid
 Fundación Juan March, Madrid.
 "Arte Fluido", Galería Nave del Arte, Madrid.
 DEARTE '05 Feria de galerías españolas, Madrid.
 VI Premio de Grabado, San Lorenzo de El Escorial, Madrid
2004 "Entrelaza2", Galería Nave del Arte, Madrid.
2003 Exposición Colectiva Museo Goya
2002 Fundación Juan March.
 Galería Dart las Rozas – Estampa 2002
2000 Galería B.A.T. Alberto Cornejo – Estampa 2000
 Galería Brita Prinz XXVIII Premio Internacional de Grabado 2000" Carmen Arocena"
 Fundación Juan March.
2001 Galería BAT Alberto Cornejo – Estampa 2001
1999 Galería Bisel – Cartagena (Murcia)
 Lorca – (Murcia)
 ARCO '99 Galería B.A.T. Alberto Cornejo.
 Arte Santander
 Obra gráfica – Fundación Juan March
1998 "Homenaje a Federico García Lorca" Galería B.A.T. Alberto Cornejo.

ARCO'98 Galería B.A.T. Alberto Cornejo.
Museo de los Ángeles (Talavera de la Reina - Iglesia S. Prudencio)
Primera muestra Internacional "Museo de los Ángeles" Turégano,
Segovia, España
Galería Tórculo, Premio Carmen Arocena '98
Estampa '98 Galería B.A.T. Alberto Cornejo.

1997 La Tarterie. Exposición: "50 Artistas contra el Bloqueo".
ARCO-97. Galería B.A.T., Alberto Cornejo.
Museo de los Ángeles, C.C. Casa de Vacas, Madrid.
Galería Tórculo, Premio Carmen Arozena '97
Estampa '97 Galería B.A.T. Alberto Cornejo

1996 ARCO-96. Galería B.A.T., Alberto Cornejo. Galería EEGEE-3 S.A.
Estampa-96. Galería B.A.T., Alberto Cornejo.

1995 Artecuardo-95, Madrid.
ARCO-95. Galería B.A.T., Alberto Cornejo. Galería EEGEE-3 S.A.
Saga, París (Francia).
Artexpo, Nueva York (U.S.A.).
Estampa-95. Galería B.A.T., Alberto Cornejo.
Exposición: "Ángeles en Madrid". Galería B.A.T., Alberto Cornejo.
La Tarterie. Exposición: "Médicos sin Fronteras".

1994 Comunidad autónoma de Madrid
Exposición itinerante: "El grabado español contemporáneo"
Comunidad Autónoma de La Rioja Exposición: "El grabado
español contemporáneo"
Graphic Studio Dublin Gallery, Dublín (Irlanda).
Anyway, Madrid.

1992 VIII Salón Artecuardo, Madrid.

1991 VII Salón Artecuardo, Barcelona.
International Spring Fair, Birmingham (Reino Unido).
Artexpo, Nueva York y Los Angeles (U.S.A.).
Frame Image Europe, París (Francia).
I Bienal International de Grabado "Premio Julio Prieto Nespeira", Orense.
I Premio Internacional de Grabado, Cebreros, Ávila.

1990 VI Salón Artecuardo, Madrid.
International Spring Fair, Birmingham (Reino Unido).
Saca Bologna, Bolonia (Italia).
Artexpo, Nueva York y Los Angeles (U.S.A.).
Expocuardo'90, Lisboa (Portugal).

“VIII Premio de Grabado Máximo Ramos”, Museo Bello Piñeiro, La Coruña.

1989 V Salón Artecúadro, Madrid.

International Spring Fair, Birmingham (Reino Unido).

Saca Bologna, Bolonia (Italia).

Frankfurt Book Fair, Frankfurt (Alemania).

Artexpo, Los Angeles (U.S.A.).

Galería Tórculo, Premio “Carmen Arocena”, Madrid.

1987 “V Premio de Grabado Máximo Ramos”, Museo Bello Piñeiro, La Coruña.

Galería Tórculo, Premio “Carmen Arocena”, Madrid.

-EXPOSICIONES COLECTIVAS

Ministerio de Asuntos Exteriores. Fundación Juan March, Madrid. Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Museo de Arte Contemporáneo, Palma de Mallorca. Colección Red Eléctrica de España. Museo de los Ángeles, Segovia, Museo de Goya, Fuendetodos, Zaragoza. Fundación Arte Viva Europa. Fundación Rafael del Pino.

BENITO LOZANO FRANCÉS

Nació en Málaga en 1958

-SEMBLANZA

Artista iconoclasta donde los haya, se maneja en los ámbitos de la pintura, de la escultura, e incluso en el de la restauración y decoración.

-EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2009 "Madrid" Pinturas y Dibujos. Galería Rafael García. Madrid
- 2005 "Dibujos" Sala de La Paloma. Madrid
- 2004 Galería de Arte Rafael García. Madrid
- 2001 Galería de Arte Rafael García. Madrid
- 1992 Diputación Provincial. Málaga
- 1989 Galería Pedro Pizarro. Málaga
- 1989 Colegio de Arquitectos. Málaga
- 1986 "Cuadros y Esculturas" Colectivo Palmo. Málaga

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2005 "25 Años del colegio de Arquitectos". Palacio Episcopal. Málaga
- 1997 "Disidentes". Sala de Arte del Ayuntamiento de Málaga
- 1996 "Arte de este Siglo". El Transformista. Madrid
- 1991 ARCO. Galería Pedro Pizarro. Madrid
- 1990 "Andalucía arte de una Década". Hospital Real. Granada
- 1989 KUNST-RAI. Galería Pedro Pizarro. Ámsterdam
- 1989 "Andalucía arte de una Década". Museo de Arte Contemporáneo. Sevilla
- 1986 "Seis boquerones y una gamba". Colegio Mayor de San Jerónimo. Granada
- 1986 "Nueve no vistos". Colegio de Arquitectos. Málaga

-OTROS DATOS DE INTERÉS

PREMIOS:

2009 I Certamen de Pintura “Los Colores del Barrio” Lavapiés. Madrid. 1º premio.

2007 74 Salón de Otoño. 2º Premio Ayuntamiento de Madrid. Museo Casa de la Moneda.

2003 VIII Certamen Unicaja de Artes Plásticas. Premio adquisición. Sala Italcable. Málaga

1989 Finalista V Premio L’Oreal de Pintura. Casa de Velázquez. Madrid

1988 I Certamen de Arte Joven Caja de Ahorros de Antequera. Premio adquisición. Málaga

1986 IV Certamen Juvenil de Artes Plásticas de Andalucía. 1º y 2º Premios de dibujo,

1º Premio de escultura. Museo de Bellas Artes. Málaga

PUBLICACIONES:

—*La pintura de vanguardia en Málaga durante la segunda mitad del siglo XX.*

Enrique Castaño Alés. Fundación Pablo Ruíz Picasso.

PAULA CABILDO FIGUEROA

Nació en Madrid

-SEMBLANZA

Dibujante perteneciente al Círculo de Bellas Artes, se dedica asimismo a la docencia, siendo profesora de Dibujo en la Enseñanza Secundaria.

-FORMACIÓN ACADÉMICA

-1994-2000: Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Especialidad Pintura.

-2001-2003: Programa de Doctorado Bellas Artes y Categorías de la Modernidad, Sección Departamental Historia del Arte III, Facultad de Bellas Artes (UCM).

-Octubre 2003: Diploma de Estudios Avanzados, Facultad de Bellas Artes (UCM).

EXPERIENCIA:

2000-2003: Serie Gráfica, S.L., Arganda del Rey. Serigrafía y estampación calcográfica.

-Pueblos. Ilustradora desde 2002.

-Portada para Así habló Zaratustra, Editorial Valdemar, septiembre de 2005.

-Mundolavapiés. Proyecto y edición a cargo de Julien Charlton. Madrid, diciembre de 2006.

-Septiembre 2007-...: Profesora Educación Plástica y Visual y Dibujo Técnico, ESO y Bachillerato. Colegio Villaeuropa, Móstoles.

-EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Enero 1999: Obra Gráfica. Fundación Tabacalera. Sala YMCA.

Diciembre 2007: La Despereza. Librería Muga, Madrid.

Abril 2009: Mediterráneo y otras observaciones sin importancia. Sala Al Margen, Valencia.

-EXPOSICIONES COLECTIVAS

Junio 1997: Obra Gráfica 1996-97. Facultad de Bellas Artes UCM.

Junio 1999: Pintura 4º y 5º. Facultad de Bellas Artes UCM.

Noviembre 1999: Semana Cultural de Medicina. Facultad de Medicina UCM.

Diciembre 1999: Ex-Situ. Garaje Pemasa, Madrid.

Junio 2001: Ardearganda.

Noviembre 2002: Intervención de los artistas de Madrid en favor del Pueblo Palestino. Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

Julio 2005: X Aniversario S/T Libro Objeto. Taller-Galería El Mono de la Tinta, Madrid.

Septiembre 2008: XVII exposición colectiva de colegiados, Universidad de Otoño, Colegio de Licenciados de Madrid.

Mayo 2010: Lugar sin lugar, Espacio 6+1, Madrid. Con Floristería sin Flores. 17 de julio de 2010, El Bosque Cobarde, intervención pública en Colmenar Viejo, con Floristería sin Flores.

Septiembre 2010: Madrid Futura. Matadero de Madrid, Intervención con Floristería sin Flores.

Marzo 2011: Flores en las Cuevas, La Nave C/ Cuevas, Madrid. Con Floristería sin Flores.

Abril 2011: No Stop City, intervención en Sala de Arqueras de Nuevos Ministerios (Ministerio de la Vivienda). Con Floristería sin Flores.

Octubre 2011: Sin Domicilio Fijo, Centro Hispano-Colombiano, Madrid.

Diciembre 2011-Enero 2012: Mercadillo Navideño, Arts and Gallery, Madrid.

Dibujo Madrid, Habitar la Línea, Madrid.

Enero 2012: Rugby. Exposición de Dibujo Madrid con motivo del Torneo de las Seis Naciones, Finnegan's, Madrid.

Abril 2012: O Arte do invisible. Exposición Mail Art. Taller Mil Pedras, A Coruña.

Mayo 2012: Capullos en el Extrarradio, Espacio Waslala, Alcobendas. Con Floristería sin Flores.

Julio 2012: Tlacuilos. Exposición de Dibujo Madrid, Centro México, Madrid.

Octubre 2012: La Identidad. Exposición de Dibujo Madrid, Centro Hispano Colombiano, Madrid.

Noviembre 2012: Colombia se toma el Museo de América. Exposición de Dibujo Madrid, Museo de América, Madrid.

Diciembre 2012: Habitable, con Parte Grave. La Nave Grupo-Taller, Madrid.

Junio 2013: Satán. Galería Nicole Blanco, Madrid.

PREMIOS

Abril 2000: "La Democracia". Organizado por Fundación Fride. Adquisición.

Junio 2001: Ardearganda. Adquisición.

Diciembre 2002: III Certamen de Grabado Universidad Popular de Alcorcón. Finalista. Junio

2004: II Concurso de Cómic e Ilustración "La Ballena". 1º premio de cómic categoría adultos.

Noviembre 2006, 2007: I 1º Concurso Internacional de Grabado Premio El Caliu. Finalista.

Abril 2011: 14º Trienal de Grabado de Pequeño Formato de Lodz (Polonia). Finalista.

LAURA HERRERO CRESPO

Nació en Madrid en 1976

-SEMBLANZA

Artista multidisciplinar, es ante todo dibujante. También es profesora de Dibujo en un instituto de Enseñanza Secundaria.

-FORMACIÓN ACADÉMICA

- Estudios de Artes Aplicadas a la Madera. (1995 – 1997). Escuela de Artes y Oficios Nº 1 de Madrid “LA PALMA”.

- Licenciada en Bellas Artes, área de Grabado por la U.C.M. (2002). C/ El Greco, s/n. MADRID

- Cursos de Doctorado en el Departamento de Dibujo I (Dibujo y Grabado). (2002 – 2003), Facultad de Bellas Artes de la U.C.M.

- Diploma de Estudios Avanzados en el Departamento de Dibujo I (Dibujo y Grabado). “Arte, caligrafía y escritura. El libro ilustrado como transmisor universal de ideas.” Calificación sobresaliente. (2004)

- Actualmente realizando la tesis doctoral en el Departamento de Dibujo I (Dibujo y Grabado) de la Facultad de Bellas Artes de la UCM. “El grafismo contemporáneo en la creación artística. Aspectos históricos y estéticos”. (2005 -)

- Alumna de Posgrado, modalidad personalizada, en la Facultad de Artes de la U.N.T. (2008 2009).Cursos realizados:

- Estética contemporánea: desafíos, cruces y tensiones (2008)

- Ética y estética (2008)

-Signos, símbolos y alegorías.(2008)

-Sujeto, autobiografía y estética en Latinoamérica.(2008)

-Arte y cultura popular. (2009)

-El proceso creativo. (2009)

-Teoría transcultural del arte. (2009)

-Metodología de la investigación en humanidades. (2009)

-Paradigmas del arte actual. (2009)

-Mercado del arte. (2009)

-Elementos para una teoría crítica de la cultura. (2009)

COMPLEMENTARIA

- Alumna del taller de cerámica del Centro Cultural de Las Rozas (1993 – 1994). Moldeado, modelado, engobes y esmaltes.
- Estudio Arjona (1995). Clases de dibujo. C/ San Gregorio, 8. MADRID.
- Asistencia, como invitada, al seminario sobre análisis y crítica artística dictado por Luis Felipe Noe. 17 de Julio de 2006. Buenos Aires, ARGENTINA.
- Cursos realizados en el 3º Encuentro Nacional de Grabadores, del 6 al 9 de septiembre de 2006 en la Universidad Nacional de San Luis, Argentina:
- Fotografía sin cámara.
- Collage digital.
- De la gráfica al objeto, del objeto a la instalación.
- Seminario sobre técnicas serigráficas sobre tela. 15 y 16 de Septiembre de 2006. San Miguel de Tucumán. ARGENTINA.
- Curso sobre creación y manejo de títeres. Universidad Nacional de Tucumán. San Miguel de Tucumán. ARGENTINA.
- Clínica – Taller impartida por Luis de Bairos Moura. Curso de posgrado dentro del área de pintura. Del 23 al 27 de Octubre de 2006. Universidad Nacional de Tucumán. San Miguel de Tucumán. ARGENTINA.
- Alumna vocacional de las materias “Autodiscurso en la Literatura Francesa del Siglo XX” (2008) y “Filosofía y Lenguaje” (2009), en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.T.
- Socia y asistente habitual a los talleres del CBA de Madrid.

-EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- Marzo, 1999: Centro Social de Usera: MADRID.
- Mayo, 1999: Espacio expositivo "L'art". C/ Francisco Silvera, 30. MADRID.
- Octubre, 1999: Espacio expositivo "La Palma". C/ La Palma, 3. MADRID.
- Febrero, 2000: Café "La Gua-Gua". Av. De la Iglesia, 1. Las Rozas, MADRID.
- Abril, 2002: Cines Renoir. C/ Raimundo Fdez. Villaverde, 10. MADRID.
- Mayo, 2002: C. C. Miguel de Cervantes. C/ Fenelón, 6. MADRID
- Junio, 2002: Biblioteca Puerta de Toledo. Pta. de Toledo, s/n. MADRID.
- Septiembre, 2002: Creperie L'art. C/ Martín de los Heros, 6. MADRID.
- Octubre, 2002: Centro Penitenciario Madrid III. Valdemoro. MADRID.
- Noviembre, 2002: Albergue Madrid-San Fermín. Av.los Fueros, 36. MADRID.
- Enero, 2003: Espacio expositivo "Docamar". C/ Alcalá, 337. MADRID.
- Febrero, 2003: Espacio expositivo "La Casa del Libro". C/ Gran Vía, 29. MADRID.
- Abril, 2003: Centro cultural Orcasur. Pza. del Pueblo, s/n. MADRID.
- Mayo, 2003: "Café de la Prensa". C/ Fernando el Católico, 76. MADRID.
- Junio, 2003: Biblioteca Municipal de Vallecas. C/ Extremeños, 5. MADRID.
- Noviembre, 2003: Espacio expositivo "Altaï". C/ Torrecilla del Leal, 13. MADRID
- Junio, 2004: Restaurante "La Buga del Lobo". C/ Argumosa, 11. MADRID.
- Marzo, 2005: Concejalía de la Juventud de Las Rozas. MADRID
- Agosto, 2006: Espacio expositivo "Las dos paredes", dentro del Resto-Arte Plaza de Almas. Maipú 791, San Miguel de Tucumán, ARGENTINA.
- Octubre, 2006: Centro Cultural Alberto Rougues. Laprida, 31. San Miguel de Tucumán, ARGENTINA.
- Enero, 2007: Centro Cultural Tesauro. Ave María, 18. MADRID.
- Octubre, 2009: "Mucho Cuento". Espacio "Casa Managua". San Juan, 1015. San Miguel de Tucumán. ARGENTINA.
- Mayo, 2010: Sala Ezequiel Linares, perteneciente al Museo Provincial de Bellas Artes de San Miguel de Tucumán.

-EXPOSICIONES COLECTIVAS

- Junio, 2000: "Esto no es el Gugenheim". Facultad de Bellas Artes. UCM. C/ Greco s/n. MADRID.
- Febrero, 2002: C.C. Entremontes. Av. Aristóteles s/n. Las Rozas. MADRID.
- Marzo, 2002: C.C. Palomeras Bajas. Felipe de Diego, 11. MADRID.
- Octubre, 2002: I Certamen de Escultura al Aire Libre. Jardín Botánico "Alfonso XIII". Avd. Complutense s/n. MADRID.
- Diciembre, 2002: Exposición de intercambio cultural con Polonia. Facultad de Bellas Artes. UCM. C/ Greco s/n. MADRID.
- Agosto, 2004: Exposición del Certamen de Pintura con motivo del IV Centenario de la Publicación del Quijote. Sala de Exposiciones El Alarife, San Lorenzo del Escorial. MADRID.
- Enero, 2005: Exposición de Pintura con motivo del IV Centenario de la Publicación del Quijote. Sala de Exposiciones Juana Mordó. Círculo de Bellas Artes. MADRID.
- Marzo, 2005: Exposición de Pintura con motivo del Día Internacional de la Mujer Trabajadora. Centro de Servicios Sociales de Las Rozas. MADRID.
- Diciembre, 2005: V Exposición de Grabadores del Círculo de Bellas Artes. Hogar Vasco. C/ Jovellanos, 3. MADRID.
- Marzo, 2006: I Exposición de Obra Gráfica de Socios del Círculo de Bellas Artes. Círculo de Bellas Artes. MADRID.
- Marzo, 2006: Exposición de Pintura con motivo del Día Internacional de la Mujer Trabajadora. Centro de Servicios Sociales de Las Rozas. MADRID.
- Septiembre, 2006: Universidad Nacional de San Luis. Muestra de los trabajos realizados en los cursos dictados en el 3º Encuentro Nacional de Grabado. Instalación "Cogé un ojo, cogé una boca". San Luis, ARGENTINA.

-
- Septiembre, 2006: Universidad Nacional de Tucumán. Muestra de trabajos de alumnos, dentro del marco de "Facultad Expuesta", con motivo de la celebración de la Semana del Estudiante. Bolívar, 700. Universidad Nacional de Tucumán. San Miguel de Tucumán. ARGENTINA.
 - Octubre, 2006. VIII Salón de minigrabado "Pompeyo Audivert". Centro Cultural Ingeniero Eugenio Flavio Virla. 25 de Mayo 265. S. M. de Tucumán. ARGENTINA.
 - Octubre, 2007. "Espacio Multiyuyo", en colaboración con el colectivo "Boquitas Pintadas". Esteban Echeverría 348. San Miguel de Tucumán. ARGENTINA.
 - Diciembre, 2007. "Punto de Encuentro", Espacio "Casa Managua". San Juan, 1015. San Miguel de Tucumán. ARGENTINA.
 - Mayo, 2008: "Arte sobre Violencia". Centro Cultural Ingeniero Eugenio Flavio Virla. 25 de Mayo 265. S. M. de Tucumán. ARGENTINA.
 - Septiembre / Octubre, 2008: "Arte en la Cripta". Parroquia San Juan Bosco. Avenida Mitre y Don Bosco. S. M. de Tucumán. ARGENTINA.
 - Octubre, 2008: "Foro de la mujer creativa". Centro de Servicios Sociales de las Rozas, c/ Rioja s/n. MADRID.
 - Mayo, 2009: "Cajas del Bicentenario". Centro Cultural Ingeniero Eugenio Flavio Virla. 25 de Mayo 265. S. M. de Tucumán. ARGENTINA.
 - Marzo 2009. "Todo es química". Centro Cultural Tamara Rojo. Villanueva del Pardillo. MADRID.
 - Marzo 2011. "Heroínas o Víctimas". Fotomanías 2011. Diputación de Málaga.

-OTROS DATOS DE INTERÉS

PREMIOS Y CONCURSOS

- Obra seleccionada y expuesta en el XXIV Certamen Nacional de Pintura de Mora, TOLEDO. Abril, 2000.
- Obra seleccionada y expuesta en el I Premio de Grabado de San Lorenzo del Escorial, MADRID. Agosto, 2000.
- Primer premio en el V Concurso de Escultura "Manuel Martínez Barganolo". Majadahonda, MADRID. Julio, 2001.
- Obra seleccionada y expuesta en el "6è Concurs Internacional de Gravat". Olot, GIRONA. Noviembre, 2001.
- Obra seleccionada y expuesta en el "I Certamen de Pintura y Obra Gráfica de la Facultad de Medicina de la UCM". Mayo 2003.
- Obra seleccionada y expuesta en el "III Certamen de Pintura y Escultura de la Facultad de Medicina de la UCM". Mayo 2005.
- Obra seleccionada, catalogada y expuesta en el "Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2005" convocado por la Calcografía Nacional. Junio 2005.
- Obra seleccionada y expuesta en el "VI Certamen de Grabado José Caballero". Noviembre 2005

BECAS:

- Becas de Colaboración con la Secretaría de la Facultad de Bellas Artes, durante los meses de Septiembre – Octubre de 2000 y 2001. Labores de atención al público e información.
- Beca de Cooperación Internacional en la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Abril – Septiembre de 2006.
- Beca de la Agencia Española de Cooperación Internacional, como investigadora, para desarrollo de la Tesis Doctoral en Tucumán, Argentina. Octubre 2007 – Septiembre 2009.

COLABORACIONES

- Empresa Brocar. Av. Fuentenueva, 14 3ºB. San Sebastián de los Reyes, Madrid. Diciembre 2001 Mayo 2003.
- Dolores de Sierra Gallery. C/ San Agustín, 14. Madrid. Junio 2003 – Febrero 2004.
- Participación en “Expo-Mercado”, actividad complementaria a la “I Feria de Teatro en la Calle LaTeatral” celebrada en Espartinas. Sevilla. 5 y 6 de Junio de 2004- Participación en las “II Jornadas de sensibilización artística” en la convocatoria “De Puerta en Puerta”. Villafranca de los Caballeros. Toledo. 10 y 11 de Septiembre de 2005.
- Participación en el Primer Mercadillo Navideño de Arte y Artesanía de Villanueva del Pardillo. Madrid. Diciembre 2004
- Colaboración con la Asociación Cultural - Galería Recrearte. Ave María ,18. Madrid. (2005 – 2007).
- Colaboradora y secretaria en la Asociación Cultural “Arte y Artesanía”. C/ Jabonería, 9. Las Rozas. Madrid. (2005 – 2006)
- Participación en “Expo-Mercado”, actividad complementaria a la “II Feria de Teatro en la Calle” celebrada en Espartinas. Sevilla. 4 y 5 de Junio de 2005.
- Expositora en el “4º espacio de Investigación y Reflexión sobre Asuntos del Arte” con la ponencia “El libro: concepto, objeto y continente de ideas”. San Miguel de Tucumán. Noviembre, 2007.
- Participación en las “Segundas Jornadas de Jóvenes Investigadores” con el trabajo “El cuaderno de viaje en Sudamérica: Aspectos históricos y estéticos.” S. M. de Tucumán. Junio, 2008.
- Expositora en las VI Jornadas Nacionales de Investigación Artes en Argentina” con la ponencia “El Boceto: Transgrediendo la intimidad de cuadernos de notas y diarios.” La Plata. Octubre, 2008.
- Participación como especialista en la clínica “Primer CAPS de Arte”. San Miguel de Tucumán. Mayo – Julio 2009.
- Colaboración como articulista en la sección de arte de la revista “Léptica”. Abril de 2010 - Enero 2013
- Participación en la intervención de arte público “El Árbol de las Utopías”. Sala Utopicus. Madrid. 6 de noviembre de 2010.
- Colaboración en el catálogo Fotomanías 2011. Texto para la exposición “Otros caminos por explorar”. Málaga. Marzo 2011.
- Participación en el proyecto artístico “SeAlquila Mercado”. Mayo 2013.
- Exposición y trabajo en local compartido. “Klouvi”. Julio 2013.

EXPERIENCIA LABORAL

- Septiembre 2011 - Actualidad: Profesora Titular de Dibujo Artístico en Bachillerato. Centro Escolar Balder.
- Septiembre 2010- Actualidad: Profesora Titular de Educación Plástica y Visual de ESO. Talleres de pintura extraescolar con alumnos de Primaria. Centro Escolar Balder.
- Octubre 2005 - Marzo 2006: Monitora de marquetería y carpintería en El Centro Cultural Fernández de los Ríos, distrito de Aluche.
- Febrero- Junio 2005 - Profesora de dibujo e ilustración en la Biblioteca Municipal de Azuqueca de Henares.
- Octubre 2003 – Marzo 2006 - Monitora de marquetería y carpintería en los Centros de Mayores Tierno Galván y Monseñor Óscar Romero, en el distrito de Carabanchel

EVA SÁNCHEZ RAMO

Nació en Madrid en 1973

-SEMBLANZA

Dibujante, miembro del Círculo de Bellas Artes, ha ejercido la docencia en Secundaria como profesora de Dibujo. Ha incursionado asimismo en distintas ramas de la cerámica y la escultura experimentando con los más diversos materiales.

-FORMACIÓN ACADÉMICA:

- Licenciada en Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid, promoción de Junio de 1997.
- 2002-2003, Cursos de Doctorado en el Departamento de Pintura.
- Enero de 2003, obtengo el Certificado de Aptitudes Pedagógicas C.A.P.
- 2003-2004, Periodo de Investigación y obtención del Certificado de Estudios Avanzados, DEA. Tema: Arte Público, ciudad y Naturaleza.

BECAS/COLABORACIONES

- 2002-2003, ilustradora habitual en la revista literaria "Contra Tiempo", C/ Pintor López Mezquita 3, 18002 Granada.
- 2001 - Colaboración en una beca de investigación plástica (U.C.M.).
- 1998 - Becada en el VII Curso López - Villaseñor de Pintura, impartido en el Museo Municipal de Ciudad Real.
- Colaboré en la realización escenográfica de *La Vida es Sueño*, de Calderón de la Barca, versión y dirección de Julia Arranz, Junio de 1998 en la Escuela de Arte Dramático de Madrid.

-EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS

- 2002 - Acción "Vs. Consensus" en la Facultad de Bellas Artes de Madrid.
- 2002 - Exposición colectiva "Intercambio Cultural España - Polonia", en la sala de exposiciones de la misma Facultad.
- 2001 - Individual en el Mercado de Arte Puerta de Toledo.
- 2000 - Individual en la Biblioteca Salamanca.
- 1998 - Colectiva fin de curso en el museo López - Villaseñor, Museo Municipal de Ciudad Real.

-OTROS DATOS DE INTERÉS
EXPERIENCIA LABORAL

- Actualmente desarrollo mi actividad laboral en la galería de arte *Helena Mola European Fine Arts* especializada en Arte Flamenco al tiempo que imparto clases de dibujo y pintura en *Estudio de Arte KROOM*, Avenida de América 6.
- 1995-2005. Cubro suplencias como Oficial Administrativo, Recepcionista y atendiendo al público, en la sede que la distribuidora de cine *United International Pictures* tiene en España.
- 1996-1997. Diseño y acabado tipográfico de diplomas formativos para Legrand Española, S.A.

PABLO ANGULO

Nació en Madrid en 1972

-SEMBLANZA

Pintor y escultor.

Comenzó su carrera artística como diseñador gráfico de carteles de rock y portadas de discos. Ha realizado diversas exposiciones individuales y participado en otras tantas colectivas.

-EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2002 Galeria Rafael Garcia. Madrid.
2003 Galeria Margarita Summers. Madrid
2006 Galeria Rafael Garcia. Madrid
2006 Galeria Nadir. Valencia.
2006 Galeria Travesía Cuatro. Madrid
2007 Galeria Espacio Valverde. Madrid
2008 Galeria Lopez Quiroga. México D.F.
2009 Galeria Espacio Valverde. Madrid.
Exposiciones Colectivas
2004 Escultura Al Aire Libre. Jardin Botánico. Madrid
2004 Espai Volart. Barcelona.
2004 Galeria Rafael Garcia. Madrid
2008 Miradas De Cine. Galeria Estampa. Madrid

-EXPOSICIONES COLECTIVAS

2010 HOT ART BASEL (Basilea)
2010 CUTLOG (París)
2011 JUST MADRID

-OTROS DATOS DE INTERÉS *PUBLICACIONES*

-Andrés Barba y Pablo Angulo: *Libro de las caídas*, Grabaciones Necesarias, Madrid, 2006.

RITA MARTORELL CODECH

Nació en Zurich (Suiza) en 1971

-SEMBLANZA

Aunque perteneciente a una familia catalana, Rita Martorell Coderch nació el 29 de marzo de 1971 en Zurich (Suiza). Siendo niña viajó a España donde cursó sus estudios primarios en Olot (Gerona).

-FORMACIÓN ACADÉMICA

1995 Titulada en Artes y Oficios, Escuela de Arte y Diseño La Massana, Barcelona.

1994 Stage en la Escuela de Artes Decorativas, Estrasburgo.

1993 Stage en la Escuela Regional de Bellas Artes, Saint-Etienne.

-EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2012 Galería Arcadi Calzada. Olot, España.

2011 River Gallery. Bratislava, República Slovaca.

2011 Fundación Mudima. Milán, Italia.

2008 Museo Kampa - Fundación Jan y Meda Mládek.
Praga, República Checa.

2006 Galería El Claustre. Gerona, España.

2006 Instituto Cervantes de Tel Aviv. Israel.

2005 Tess Gallery. Madrid, España.

2003 Fundación Municipal de las Artes.

Ayuntamiento de Alcorcón. Madrid.

2002 Centre Cultural Can Sisteré.

Santa Coloma de Gramenet. Barcelona, España.

2001 Club de Mar de Puerto Banús. Málaga, España.

2001 Palacio de Santa Inés. Granada, España.

2000 El Parlamento Europeo. Estrasburgo, Francia.

1998 Galería Anquin's. Reus, España.

1997 Fundación Caixa de Girona. Centre Cultural La Fontana d'Or.
Gerona, España.

1997 Fundación Fiact. Barcelona, España.

1996 Galería Arcadi Calzada. Olot, España.

1993 Galería Quatre Cantons. Olot, España.

1992 Chagall Gallery. Barcelona, España.

PROYECTOS DE ARTE PÚBLICO

2006 Escultura. Plaza Cataluña.
Santa Coloma de Gramenet. Barcelona, España.
Exposiciones Colectivas:
2013 IVAM - Institut Valencià d'Art Modern. Valencia, España.
2013 Galería Binomio. Madrid, España.
2012 CCPE/AECID - Centro Cultural Parque de España. Rosario,
Argentina.
2012 MAMBA - Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Argentina.
2012 Galería de Arte Rodrigo Juarranz. Aranda de Duero, España.
2012 Estampa. Feria Internacional del Arte Múltiple Contemporáneo.
Madrid, España.
2012 Galería El Claustre. Gerona, España.
2012 MNAV - Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.
Uruguay.
2012 Sol Art Gallery. Dublin, Irlanda.
2012 Fundación Municipal Casa de Vacas.
Ayuntamiento de Madrid. Madrid.
2012 Galería Binomio. Madrid, España.
2012 Office des Sports Valentinois. Sport'Art. Valence, Francia.
2012 MAC - Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile. Chile.
2012 Art Madrid. Feria de Arte Contemporáneo. Madrid, España.
2012 MAMBO - Museo de Arte Moderno de Bogotá. Colombia.
2011 MAC - Museu de Arte Contemporânea. Fortaleza, Brasil.
2011 Memorial da America Latina. Sao Paulo, Brasil.
2011 IVAM - Institut Valencià d'Art Modern. Valencia, España.
2010 Galería El Claustre. Gerona, España.
2010 Fundación Municipal Juana Francés. Ayuntamiento de Madrid.
Madrid, España.
2010 Galería de Arte Rodrigo Juarranz. Aranda de Duero, España.
2009 Bundestag. Berlín, Alemania.
Colección de Arte del Bundestag.
2007 CCCB - Centre de Cultura Contemporània
de Barcelona, España.
2007 Galería AVA. Madrid, España.
2006 Tess Gallery. Madrid, España.
2004 CCCB - Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, España.

2004 Decoserviart. Madrid, España.
1999 Arnot Gallery. Nueva York, EUA.
1998 Fundación La Carbonera. Olot, España.
1997 Fundación Caixa de Terrassa.
Barcelona, España.
1997 Museo Comarcal de La Garrotxa. Olot, España.
1997 Galería Les Voltes. Olot, España.
1997 Sala Apolo, "Performance". Barcelona, España.
1996 Museo Comarcal de La Garrotxa. Olot, España.
1995 Centre Cívic Mates i Ramis. Barcelona, España.
1994 Sala Parés. Barcelona, España.
1993 Fundación Municipal. Sant Joan Les Fonts, España.
1992 Fundación Casa Elizalde. Barcelona, España.
1991 Arnot Gallery. Nueva York, EUA.

COLECCIONES PÚBLICAS

Fundación Gerardo Rueda. España.
Museo Kampa - Fundación Jan y Meda Mládek.
República Checa.
IVAM - Institut Valencià d'Art Modern. España.
Museo Regional de la Garrotxa. España.
Fundación Mudima. Italia.
Fundación Fiatc. España.
Colección de Arte del Bundestag. Alemania.
Grupo Modelo. México.
Grupo Moschillo. Italia.
Grupo Borges. España.
Grupo CES. España.
Fundación El Bulli. España.
Fundación Municipal de Arte. Ayuntamiento de Santa Coloma de Gramenet. España.

D.3- Cuestionario utilizado en las entrevistas a los artistas

- 1-¿Se considera artista? ¿Por qué?
- 2-¿Se requiere predisposición o se es sin darse cuenta?
- 3-¿Qué es ser artista?
- 4-Cuénteme los hitos principales de su trayectoria artística
- 5-¿Tiene taller? ¿Qué representa para usted?
- 6-¿Qué aportaciones cree que otorgan los oficios tradicionales al arte?
- 7-¿Cuál ha sido su relación con dichos oficios?
- 8-¿Ha desempeñado algún trabajo de índole funcional compatibilizado con la tarea propiamente artística?
- 9-¿Se ha visto inmerso en alguna labor propia de operarios en la consecución de una meta artística?
- 10-¿Qué valores artísticos piensa que tiene la arquitectura? ¿Es más arte o más técnica?
- 11-¿Por dónde cree que va, en términos generales, hoy el arte?
- 12-¿Qué tipologías cree que imperan hoy?
- 13-¿Querría añadir algo?

D.4- Entrevistas a artistas plásticos (transcripciones)

Entrevista a Pablo Sycet (Madrid, 12-7-2012)

Me gustaría que empezaras hablando de tu formación artística y de los principales hitos de tu trayectoria profesional.

Bueno, mi formación académica no es específicamente vinculada al mundo del arte, yo estudié periodismo y, de hecho, lo hice porque había una asignatura, que era Diseño Gráfico y Maquetación de Soportes Impresos, me dediqué durante buena parte de mi vida, de hecho todavía, a labores de diseño gráfico porque eso, de alguna manera, complementaba mi actividad pictórica, porque al fin y al cabo no deja de ser una disciplina paralela y se puede también conjugar formas, colores con un criterio establecido y de acuerdo con lo que es mi sentimiento en cada momento, por tanto, como pintor soy absolutamente autodidacta, yo me he ido creando mi propia cocina de la misma manera, y en paralelo, a que creara mi propia iconografía, que es muy deudora de mi vida sentimental y de la parte más pasional de mi persona, eso quiere decir que cuando no ha habido maestros ha tenido que ser uno su propio maestro a base de mirar y de contrastar y de quedarse con lo que a uno le gusta y de eso aprender.

En cuanto a hitos de mi trayectoria, no deja de ser importante el haber realizado un par de exposiciones individuales en los años ochenta en Nueva York y luego tener más de cincuenta individuales realizadas. Pero yo no destacaría ninguna sobre otra porque en el momento en que se realizaron esa obra era para mí lo más definitivo, luego va uno avanzando; va descubriendo otros registros de su propia creación y tienes tendencia, como es natural, con lo último, porque es lo que refleja tu sentir de ese momento en el que lo estás haciendo. Luego llega el tiempo y lo pone todo en su sitio, por tanto, no sabría elegir una exposición en concreto sobre las demás y, aparte, creo que no es el propio autor el más indicado para tomar ese tipo de decisiones, porque uno está ensimismado con lo que está haciendo y no tiene la suficiente perspectiva, ni siquiera cuando pasa el tiempo, para establecer una escala de valores entre unas exposiciones y otras. Para eso se supone que están los estudiosos del arte: para establecer diferencias y quedarse con lo que deba ser más valorado.

Bien. ¿Y qué piensas, en términos generales, que es ser artista?

Pues a mí la palabra *artista* me resbala un poco, no me viene ni grande ni chica, sino todo lo contrario, pero no me gusta, yo prefiero hablar de pintor, de diseñador gráfico, que tampoco me gusta la expresión, prefiero, en ese sentido, definirme como grafista, o incluso como autor de canciones, como letrero. Entonces, creo que la palabra artista, de puro manoseada que está, me parece que está también muy devaluada. Y estoy incluso más por revalorizar el concepto de *artesano*, que tiene muchas cualidades, que la historia ha ido ninguneando y que creo que según están los tiempos ha llegado el momento de recuperarla. Por tanto, prefiero ser en cada momento definido por lo que estoy haciendo, por aquello de lo que se está hablando, sean letras de canciones, sean pinturas, o sea una actividad gráfica como diseñador, que no englobarlo todo con el concepto de *artista*, porque, aparte de estar muy sobado, es muy difuso. Cualquier cosa ya parece arte y hasta cualquier cosa parece genial, cuando los genios son habas contadas.

Ciertamente es algo muy genérico lo de artista, vamos a llamarlo ejerciente o practicante de las artes plásticas o de alguna disciplina de las bellas artes. ¿Alguien que se dedica a alguna de estas disciplinas lo hace porque se encuentra con ello o crees que hay más premeditación, o sea, uno dice voy a practicar esto o es más el hecho de que se encuentren con esa circunstancia?

Yo creo que cada caso es distinto: hay niños prodigio que desde pequeños ya muestran unas claras facultades para determinadas disciplinas y, por tanto, no quedan dudas de que su vida va a ir encarrilada a esa pasión, y hay otros en que la llama de lo que uno entiende que hay dentro de sí y que ha de transmitirlo al mundo de la mejor forma que encuentra aparece más tardíamente. Yo, por ejemplo, hasta los veinte años no tenía claro a qué iba a dedicar mi vida, porque pintaba, y disfrutaba mucho pintando, pero también me gustaba mucho escribir canciones, y también tenía inquietud por formas y colores aplicadas al diseño gráfico. En ese sentido, si bien fui tardío para

tomar la decisión, también me costó Dios y ayuda ese tránsito de años en el que yo no tenía claro cuál debía ser mi último cometido en mi paso por el mundo. Tan es así, que eso me creaba realmente problemas, si no de conciencia, sí al menos prácticos, porque parece que uno debe decantarse por una disciplina en concreto y yo tenía serias dudas, entonces llegó un momento en que decidí ponerme el mundo por montera y no renunciar a nada de lo que me gustaba hacer y yo tenía facultades para desarrollar. Y, por tanto, aunque a uno siempre lo acaban por tachar de ser una especie de intruso que está pisando terrenos que no le pertenecen, por esto de que cada persona se dedica solamente a una actividad, pues de golpe, quien viene desarrollando tres frentes abiertos, digamos que dentro del mundo de la creación parece que estás mal visto, porque te presentas, como es ahora mi caso, con una exposición y parece que eres un músico o un letrista que está invadiendo el terreno de los pintores. Y cuando es otra de las disciplinas, ocurre lo mismo pero con otra etiqueta.

En fin, que yo decidí hacer de mi capa un sayo, dedicarme a realizarme en función de lo que yo creía que eran mis facultades y que le den al que no esté de acuerdo.

¿Y qué habilidades que no creías tener te has descubierto ejerciendo la faceta artística o artesanal?

Yo desde mi adolescencia sabía que me gustaba, lo único que ocurre, es que uno nunca tiene del todo certeza de hasta qué punto se puede medir con los demás de tal manera que puedas hacer de eso una profesión. Entonces, todo está en función de cómo valoren los demás ese trabajo. O sea, que yo podía tener inquietudes, haciendo letras de canciones o pintando mis cuadros, pero mientras que no te abres al mundo y empiezas a contrastar tu trabajo con el de las personas que lo tienen que valorar, galeristas, músicos o quien sea, no hay forma de establecer una especie de paradigma: a esto me puedo dedicar o a esto tengo que renunciar porque no estoy lo suficientemente dotado. Entonces yo a las cosas que fundamentalmente me dedico, creo que doy la talla; al menos tengo un cierto refrendo del mundo que me rodea. O sea, que yo he escrito muchas canciones para o con Fangoria, con Luz Casal y con otro tipo de artistas que son punteros, eso quiere

decir que tengo cierto predicamento en ese ámbito. Luego, si tengo cincuenta y tantas exposiciones individuales realizadas, y no ya solo en galerías, sino en museos e instituciones, pues supongo que es que también soy creíble como artista plástico. Y si durante treinta y cinco años he podido hacer de eso mi principal actividad desde el punto de vista económico también, o del diseño gráfico, y he hecho portadas de discos para Camarón, Gabinete Caligari, La Frontera, Alaska y Dinarama, Luz Casal y un montón de artistas de primera fila, quiere decir también que tengo cierto refrendo por parte de la industria discográfica.

Por tanto, todo depende de que uno vaya contrastando sus talentos con la realidad cotidiana, y si pasas un cierto filtro y ves que eso se valora, esa misma realidad la potencia el derecho a tener el beneplácito de la gente a la que tú te presentas para una suerte de examen.

O sea que de esa intuición que podías tener surgió luego el refrendo de la crítica o de quien confió en ti para...

Efectivamente, pero ha habido también otras facetas que en algún momento se puede pensar que podían ser factibles, pero tampoco quería abrir tanto el abanico, que convirtiera mi actividad profesional en una pura dispersión. O sea, yo, por ejemplo, nunca he hecho obras plásticas en tres dimensiones, o en muy contadas ocasiones. Igual me podía haber dado por potenciar como escultor, pero para mí tiene tanta satisfacción la pintura que el limitarme a dos dimensiones no me supone en realidad una limitación, sencillamente me abre otros campos que no tengo por qué andar con tentaciones de las tres dimensiones.

¿Y tienes taller?

Sí, tengo un taller en el que solamente entramos yo y mi sombra. Para mí es un reducto tan privado que ni siquiera los galeristas, cuando llega la hora de exponer, tienen acceso para ver. Fundamentalmente, porque a mí me parece una manera de violación que no estoy dispuesto a tolerar, y también porque encontré la fórmula de encontrar en los trabajos que iba a exponer aprovechando que había que fotografiarlos, entonces

encontré esa especie de estado cómodo que supone llevar las pinturas al taller del fotógrafo para que las fotografíe, y, de camino, el galerista de turno tenía acceso a ellas. Porque no es ya un problema de que a mí me moleste o me sienta incómodo porque se vea como pinto o como dejo de pintar; hay una filmación de los ochenta, un documental que se llamó “Granada con color” en el que sí aparezco pintando en alguna ocasión, pero lo hice por una pura concesión a la cámara y a los que dirigían el documental, que eran amigos míos y me lo pidieron, pero no dejaba de ser una ficción dentro de la ficción que supone cualquier actividad artística.

Por lo tanto, el reducto de mi espacio de trabajo es tan íntimo como puede ser mi alma, por ello no están las puertas abiertas para nadie.

¿Y, así las cosas, qué supone, entonces, para ti el taller?

Pues el taller no deja de ser una especie de vuelta al útero materno, de alguna manera, porque es el único sitio donde yo me reencuentro, cada vez que entro, conmigo mismo. O sea, que ahí no hay influencias externas, nada más que las que yo quiera permitir, y es el único sitio en el que yo soy el único dios de ese mundo, porque yo tomo todas las decisiones sobre lo que estoy creando.

Es lógico que con esta visión de las cosas yo defienda a capa y espada la privacidad de mi taller. Para mí sería reducirlo a una especie de violación tener que estar pintando mientras me filman; debe de ser un problema de carácter, de timidez, o de lo que sea. Hay grandes artistas que están filmados pintando o haciendo cualquier otra actividad, como Picasso, pero bueno, él tenía otra visión escenográfica de su profesión que yo no valoro positivamente y prefiero que los secretos de mi pintura queden para mí y para mi sombra.

¿Teniendo en cuenta lo que decías antes de que prefieres que al practicante de las artes plásticas se le llame artesano...?

No, no, yo no he dicho eso, yo he dicho que la visión o la actividad del artesano debería estar mucho más valorada de lo que está, sobre todo en función de la actividad del llamado artista, o sea, que con el paso de los siglos esos conceptos que antes estaban muy cercanos se han ido separando como en líneas que nunca se van a encontrar, y creo que ya ha llegado el momento de retomar antiguos conceptos para que exista ese acercamiento, porque hay demasiado artista de ficción a la par que hay demasiado artesano ninguneado. Creo que es tan injusto el aplauso de uno como el ninguneo del otro.

¿Qué aportaciones crees que suponen los oficios tradicionales al arte?

Para mí, que soy autodidacta, es una respuesta incómoda en el sentido de que mi formación es la que yo me he ido dando a mí mismo. Pero lo mío es una excepción más entre tantas reglas, lo establecido es que uno se forme en escuelas de arte, pero como, por mi experiencia personal, empecé a ver que de los artistas licenciados en Bellas Artes que salen de todas las facultades de España había un porcentaje mínimo de los que luego conseguían hacer carrera como pintor, y no me refiero ya a éxito profesional, sino a seguir dedicándose a lo suyo, porque la mayoría de ellos caía en la tentación acomodaticia de dar clases y eso acababa por suponer incluso el abandono de la actividad, eso me hizo pensar que yo tenía que tomar otros derroteros. Luego, también, tenía cierto recelo de los profesores que tratan de imponer de tal manera su personalidad, rayando en lo dictatorial, que había muchos artistas que salían tocados del ala de esa experiencia académica porque el magisterio de su profesor había acabado socavando su propios registros personales, y creo que es preferible ser un artista imperfecto y con registros limitados que no uno con muchísimos registros, pero sin una personalidad clara para saber cuál debe ser el contenido real y final de su obra.

¿Y tú has trabajado alguna vez en temas relacionados con la construcción?

No se ha dado el caso, pero no me hubiera importado si yo hubiera sabido que tenía facultades para eso. A lo más que he llegado es a hacer maquetas de construcciones efímeras, pero lo que se entiende como una edificación con todas las de la ley, pues no se me ha puesto ese toro por delante. Igual ha habido ocasión de algún capote, pero como no se

ha terciado y yo tenía otras inquietudes más prioritarias, no lo he abordado, pero tampoco lo descarto.

¿Y conoces a algún artista plástico que se haya visto sumergido en alguna labor de esta índole, relativa a la albañilería a la carpintería...?

Me extraña que hagas hincapié en esto... lo digo porque me parece una pregunta un poco bizarra, ¿de dónde viene el interés por la carpintería o la...? Si viene como coletilla de lo de la artesanía lo puedo entender, a mí me parece que son oficios muy finos porque no solamente hay que tener gusto para terminarlo bien sino que además hay que tener un conocimiento muy práctico de las cosas. Y tengo amigos que como artistas plásticos se han visto involucrados en intervenir en edificios, pero no deja de ser una intervención de formas y colores una vez que ya está realizada la propia construcción. Entonces, yo tengo amigos albañiles y con una relación estupenda con ellos, mucho mejor que la que tengo con algunos artistas, que me parece, efectivamente, pretenciosos y pagados de sí mismos y con muy poca base como para ir por el mundo tan pagados, pero el mundo está establecido así: lo de la albañilería no deja de ser una profesión muy noble pero no suficientemente valorada, y hay por ahí demasiados artistas que están más valorados de lo que probablemente sus capacidades nos dieran a entender.

Yo la pregunta la formulaba porque he conocido el caso de una serie de artistas plásticos con cierto reconocimiento...

Dime nombres.

Romeo Niram, Bogdan Ater...

Ese quién es.

Están valorados en el circuito internacional; tienen ya un currículum y sus exposiciones a sus espaldas, entonces yo he podido observar de primera mano cómo se veían metidos en un proyecto de reedificación de un solar y sin ellos tener experiencia en ese terreno, yo los veía que aprendían sobre la marcha ciertas tareas vinculadas a los oficios, como pueden ser la albañilería...

Bueno, pero ahí hay unos problemas prácticos que yo creo que se escapan de la actividad artística. Es que una casa se tiene que mantener en pie porque es algo vivible, o sea que no es una ficción, es un hecho constatable que tiene que tener unas ciertas leyes físicas que yo no he aprendido como artista. Entonces, creo que quien se mete en ese jardín es que, o tiene muy buenos colaboradores, que lo que hacen es edificar y lo que debe hacer el creador de turno es dar el toque final. O, sobre el papel, insinuar cuales deben ser las directrices para levantar un edificio, pero luego, las razones prácticas que hacen que el edificio se mantenga en pie creo que son disciplinas muy serias y muy alejadas del campo del que estamos hablando.

No, claro, ellos tienen la supervisión de arquitectos y de gente técnica especializada...

Me da la impresión de que va más allá de una supervisión, yo creo que incluso habría que invertir los términos, porque el que supervisa es el artista en función de lo que otros ponen en pie; pero es que son disciplinas tan dispares que bueno... habrá casos en que alguien tenga facultades como albañil, y aparte sea pintor o se dedique a otro tipo de creación, pero me parece que son cosas tan serias por un lado como distintas por otro.

A mí lo que me movió a tomar opiniones y puntos de vista por parte de artistas es precisamente eso, lo extraño que a mí me pareció ver a gente vinculada a las artes plásticas con ciertas dotes autodidactas para poder moverse en ciertos terrenos, ya el hecho de mezclar hormigón, manejarse con yeso y otro tipo de técnicas... soldar... y yo veía cómo lo aprendían, o sea, había albañiles colaborando con ellos en un momento dado, pero ellos se mimetizaban...

Sí, yo supongo que todo es ponerse, al fin y al cabo, tampoco es tan complicado dedicarse a la soldadura o a poner un ladrillo sobre otro; no cabe duda de que son cosas elementales, pero hace falta una cierta experiencia.

A mí como la vida no me ha puesto en ese trance, pues no he tirado por ese camino, pero bueno, que no lo descarto.

Yo me ponía en su lugar, como persona que no está metida en el terreno de la creación plástica y me veía imposibilitado, en cambio veía en ellos una ciertas destrezas por el hecho de manejarse en las artes plásticas y haber funcionado en un taller, en un momento dado...

Eso debe ser algo parecido a lo de hacer canciones sin saber música. Yo no toco ningún instrumento ni creo que tenga facultades para hacerlo, bueno, tampoco me he empeñado nunca en aprender, pero sin embargo soy capaz de hacer melodías que luego se graban y que tienen su público y su reconocimiento. Entonces, supongo que tiene que ver con ciertas facultades que están ahí en la sombra, que nunca acabas de poner en marcha y de desarrollar salvo que surjan las circunstancias oportunas. A mí si de pronto apareciera un constructor y me pidiera que me implicara en algo como lo que tú estás ejemplificando, pues probablemente me remangaría y me implicaría porque uno está en el mundo, entre otras cosas, para tentarse a sí mismo y para tender a nuevos desafíos, y, por tanto, creo que me atrevería, salvo que fuera algo que yo viera que no estoy capacitado para hacerlo... Antes de ser el que provocara un fiasco preferiría guardarme mis energías para algo en lo que yo me sienta capacitado.

¿Verías el hecho de haberse manejado en las artes plásticas como una práctica para luego tener más destreza a la hora de meterse en proyectos que pudieran surgir, a diferencia de otra persona que no estuviera acostumbrada a manejarse con este tipo de materiales?

¿Pero volvemos a la construcción? Es que parece que trabajas para una empresa constructora. Nunca me habían entrevistado con una obsesión tan grande por el asunto de la construcción, de la ferralla y demás... Te vuelvo a decir que depende de las capacidades de cada uno. Probablemente quien tú hayas conocido que se ha implicado en ese tipo de actividades y el resultado ha sido muy fructífero, pues es que tenía unas ciertas cualidades que no había desarrollado hasta que las circunstancias lo han empujado a eso. Ya te digo, que si llega un constructor y me dice que sería deseable que yo me implicara en según qué desafíos, pues probablemente mediría mis fuerzas y, como hasta ahora cuando he tenido ciertas tentaciones he preferido probar y equivocarme antes que negarme a mí mismo la posibilidad de hacerlo, yo creo que aceptaría, que no se ha terciado hasta ahora, es que depende tanto del azar y de los accidentes de la vida de cada uno en dónde acaba el impulso que te mueve y qué es lo que acabas haciendo definitivamente, que yo podría no haberme dedicado a lo que me dedico si no hubieran surgido ciertos azares en mi vida. Y de la misma manera que me ocurre a mí le ocurrirá al común de los mortales. Al fin y al cabo uno decide hacerse pintor o pintar como decide hacer otro tipo de historias, pero eso siempre viene condicionado por determinados azares; nada se excluye de una motivación externa que es lo que pone en marcha los motores internos, creo que va con la condición humana.

Y, bueno, volviendo al tema de la construcción, ¿ves cualidades artísticas en la arquitectura; la consideras como una disciplina artística o más técnica?

Yo la considero a veces como una disciplina artísticas; lo que no estoy dispuesto a tolerar como habitante de edificios o como visitante de otros, es que en el nombre del arte se hagan tales aberraciones que aparentemente o formalmente pueden ser atractivas, pero que se olvidan del lado práctico que necesitan todo este tipo de disciplinas. Ayer, por ejemplo, paseaba al lado de la nueva sede del Colegio de Arquitectos de Madrid y no daba crédito al ver qué solución le habían dado a los cristales de las ventanas a pie de calle, porque son absolutamente imposibles de limpiar, entonces, si tú estás tomando unas decisiones y estás estableciendo que unos cristales deben ir en tal sitio y luego son imposibles de limpiar por el operario que tenga que hacerlo, a

mí eso me parece un auténtico fiasco porque no está atendiendo a las razones prácticas de la actividad que desarrolla, luego, añadirle a un edificio del XVIII una planta extra y ni siquiera respetar mínimamente lo que son las formas de lo que se ha tratado de reinterpretar, me parece también una tropelía; señor haga usted un edificio nuevo y si tiene que meter mano a uno que ya está hecho respete por lo menos las directrices de ese edificio. A mí, por ejemplo, la intervención en el Banco de España de ampliación de Moneo sí me parece modélica, incluso como están resueltos los elementos escultóricos y ornamentales, porque es la misma solución de origen pero con un tratamiento moderno. A mí eso me parece que es una labor de aplaudir. Pero lo que acabo de comentar antes del nuevo edificio del Colegio de Arquitectos francamente me parece lamentable porque es contra natura y, en ese sentido, si no se atiende a las razones prácticas dedíquese usted a cosas efímeras pero no se implique en cosas de esa envergadura que están condicionadas por el vivir de cada día de las personas.

Ya para terminar, aunque ya ha quedado, en cierto modo indicado... Hay quien dice que con las vanguardias se desvaloriza la figura del artesano, y hay una hostilidad hacia toda esa tradición artesanal... teniendo este argumento en cuenta, ¿piensas que puede existir un artista plástico sin destrezas artesanales?

No solamente puede, sino que los hay Jeff Küns o Arif Kapur no dejan de tener sus facultades, pero han recuperado la historia del siglo pasado del taller en el que está el maestro y los aprendices y colaboradores, entonces ellos, porque tienen un mercado impresionante donde vender sus obras porque son muy reconocidos, no realizan físicamente las piezas que luego santifican y firman y comercializan, sino que dan unas directrices y están ahí los artesanos o los ayudantes para consumir lo que ellos han diseñado. En ese sentido, y desde que Marcel Duchamp firma el "Urinario" y lo convierte en una obra de arte cuando él no había intervenido previamente en la realización de eso, o sea, que la manufactura le es extraña, simplemente lo elige como objeto artístico y lo convierte en arte por esa elección y con su firma, todo el campo de posibilidades está abierto, y en ese sentido es también gratificante que haya ese modelo de artista que produce en cantidades industriales porque el mercado le sonríe y le favorece, entre otras cosas porque da cancha y da trabajo a algunos artesanos que si no, probablemente, estarían matando moscas, entonces, aquí lo único a discutir es que toda la gloria sea para el artista de renombre. Yo conozco a uno de los colaboradores de Kapur y es el que hace las piezas en España. Luego toda la nombradía, todo el glamour y, sobre todo, el dinero, se lo lleva quien firma, por tanto, no deja de ser una recuperación para los oficios artesanales, pero no deja de ser tampoco una negación de su verdadera importancia dentro de todo el proceso artístico desde que se concibe una obra hasta que llega a casa del que la compra.

Bueno, pues por mi parte ya hemos terminado.

Entrevista a M.I.E.D.H.O (Madrid, 21-7-2012)

Estamos aquí con M.I.E.D.H.O para realizar la entrevista. Muy buenas tardes.

En primer lugar te quería preguntar un poco por cuál ha sido tu formación, y que me cuentes un poco cuáles crees que han sido los principales hitos de tu carrera artística hasta el momento, teniendo en cuenta que eres un tipo todavía muy joven.

Mi formación académica, básicamente, es Bellas Artes, pero digamos que antes, desde pequeño, me empecé un poco a encauzarme; de pequeño lo que te llama más la atención es el aspecto del dibujo, películas de animación y, bueno, digamos que todo eso. Y en tu época escolar tus profesores te van encaminando: “Deberías hacer Bellas Artes”, y, bueno, me decidí, aunque no estaba muy convencido de hacer Bellas Artes... cuando he salido me he dado cuenta de que yo tenía razón sobre Bellas Artes, no ha sido una experiencia muy grata... y, bueno... mis principales hitos: son pequeños y han sido aquí en el Espacio Niram, tres exposiciones, si no recuerdo mal y de la primera hace ya, más o menos tres años. Y los premios Niram Art y de la Gala de Celebridades. Este es el resumen escueto de mi carrera artística.

Pero todavía queda mucho que recorrer.

Eso espero.

Muy bien. Y, bueno, aunque resulte muy genérico, me gustaría preguntarte qué es para ti ser artista. Plántate la respuesta como quieras, o sea, es genérica pero tú la puedes centrar como quieras. ¿Qué crees que es ser artista?

Bueno, implica, creo que en mi caso casi un desdoblamiento de la personalidad, interpretar un papel y fundirte en un mundo, en el que tú creas; en mi caso, yo creo un mundo y soy el protagonista de ese mundo; un mundo distorsionado y, obviamente, distorsionado por la realidad que estamos viviendo. Eso como artista, y a la hora de realizar los trabajos, a la hora de plasmar un cuadro o una fotografía, yo no entiendo una obra de arte sin la figura del artista, es imposible interpretar una obra de arte hasta cierto punto si no conoces al artista, si no tienes una referencia, un contexto, una época, donde se haya hecho esa obra, y ese artista, lo que ha querido transmitir. Y creo que ahora en la actualidad en la que estamos, en la que se pueden conocer muchos artistas, creo que está bien.

¿Y crees que a la hora de considerar algo como obra de arte hace falta el hecho de que alguien tenga ese “a priori” de sentirse artista o de tener una intención artística, o no es importante?

¿Para interpretarla?

Sí, para considerar que algo puede ser arte, me refiero... porque a partir de las vanguardias el concepto de arte se desligó un poco de la tarea más artesanal, o sea, el urinario de Duchamp, y todo eso... Tú cómo lo ves, ese asunto.

Bueno, a ver, en su época, en su contexto, realmente tuvo su sentido, porque realmente querían romper con lo que estaban haciendo anteriormente. Eso tiene un sentido artístico y una intencionalidad y, vamos, eso es indudable. Actualmente el arte creo que peca en algunos artistas mucho de eso, en el que más bien te venden la moto, ¿no?, ahora es mucho más marketing, más publicidad y más acuerdos con los artistas, que son lo que en realidad, actualmente, son... el arte siempre ha sido un negocio, pero ahora es un negocio y marketing. En su momento tuvo su sentido, creo que ahora hay ciertas cosas que estamos perdiendo... hay muchos artistas que... no que hayan perdido el rumbo, sino que quieren sacar dinero a toda costa.

Digamos que estamos en una especie de “todo vale”, de algún modo...

Sí, un “todo vale”, realmente quien dice que es arte son ellos mismos. El arte ahora mismo es un medio muy cerrado en muchos aspectos, no hay más que ir a Arco y ver ciertas obras... no voy a decir que todo Arco sea de este estilo, pero hay ciertas obras que realmente dices, bueno, este hombre, realmente, ¿qué estaba pensando? Pues yo creo que sacar dinero, al fin y al cabo es el objetivo... para bien o para mal, de muchos

artistas... bueno, de todos los artistas, yo creo que, en general, tú puedes pintar porque te gusta, o hacer una obra porque quieres, pero si quieres vivir de ello tienes que vender, y para vender necesitas marketing e imagen. Ahora, en la época en la que estamos, es vital, independientemente de que seas bueno o quieras contar algo.

¿Y crees que el ser artista, dedicarse a las artes plásticas, es algo que se decide o con lo que uno se encuentra accidentalmente, de manera impremeditada?

Un poco las dos cosas, habrá casos y casos... yo, como te he comentado antes... fue un poco que me fueron encauzando, me gustaban mucho los cómic, los videojuegos, cuando era pequeño... mis fuentes han venido de ahí... películas como *El Cuervo*, y demás, son influencias directas... o *El laberinto oscuro*... ese tipo de películas me han influenciado. Luego, en mi caso, me fueron encauzando, fue un poco de las dos cosas. Si me dices cuando tenía catorce años: "Pues vas a hacer Bellas Artes", yo te hubiese dicho que no... pero, al final, acabas haciendo Bellas Artes, y me he encauzado en un camino artístico que yo no me esperaba en absoluto.

¿Y qué habilidades has descubierto que no creías tener cuando te has visto ejerciendo tu faceta artística de creador plástico?

Pues con lo que me he sorprendido ha sido con la fotografía; la fotografía... Siempre he estado dibujando mucho, pintando... cuando haces Bellas Artes, obviamente, dibujas, dibujas, dibujas... y digamos que me mató un poco esa parte, ¿no? En Bellas Artes llegaba a casa y había que dibujar más, llegabas a casa y había que dibujar más... y me mató un poco el espíritu, porque mi manera de dibujar no encajaba con la academia de Bellas Artes, entonces, perdí un poco la ilusión por eso y me encaminé más a la fotografía, algo más directo, más rápido, entre comillas, porque, luego, prepararlo, maquillaje e iluminación, también lleva mucho tiempo. Y la fotografía ha sido una de las cosas que he descubierto... y el video... cosas que estaban muy ocultas y que no pensaba que tenía.

¿Has notado que se te ha encorsetado a lo largo de tus estudios en Bellas Artes. O sea, te han dado una enseñanza demasiado pautada?

En algunos aspectos, sí. No sé si en el dibujo hubiese continuado con mi estilo, lo que hubiese llegado a alcanzar. El dibujo lo he perdido mucho, de hecho, llevaba sin dibujar hasta hace poco, sin coger un lápiz. Y cuando he dibujado ha sido por dinero, porque me han dicho: "Oye, ¿te interesa hacer unos dibujos para...?". Digo: "Vale, me interesa", "¿Cuánto es?". Y hasta hace poco no he dibujado porque realmente me apeteciera.

Y encorsetado, sí, indudablemente... también tenía sus puntos positivos, no todo ha sido negativo en Bellas Artes, a la hora de perder el miedo al afrontar un lienzo o afrontar un dibujo, pues antes, empiezas dibujando y, a lo mejor, dibujas un poquito, y ese poquito sigues... Ahora no, ahora manchas papel con un poco más de libertad. E indudablemente eso es académico porque yo creo que todo el mundo que pasa por Bellas Artes, es algo que te imponen y que al final consigues. Y yo creo que la lucha es coger esa parte académica y juntarla con tu estilo, que es lo complicado, y en lo que a lo mejor he fallado: en ese aspecto, en el dibujo.

¿Y crees que tiene alguna deficiencia el artista autodidacta con respecto al artista formado académicamente, o a la inversa, es más espontáneo el artista autodidacta que el artista titulado, cómo ves ese asunto?

Hombre, que sea autodidacta no implica que tenga menos habilidad que una persona que ha estudiado Bellas Artes, o sea, incluso no tendrá ciertos vicios; puede carecer de unas habilidades, pero yo creo que una persona que trabaja continuamente, diariamente en su arte puede alcanzar y superar perfectamente a un académico, eso sí, un académico, por mucho que vaya a Bellas Artes, si luego no rinde, realmente, probablemente se quede por debajo del autodidacta, entonces no veo ninguna relación con que tengas que pasar por Bellas Artes obligatoriamente para ser artista.

Bueno, vamos a pasar a otro bloque. ¿Tienes un taller propio para trabajar?

Se puede decir que sí, mi cuarto; no es un taller propio...

Pero, bueno, hace las veces de taller...

Hace las veces de taller... sí.

¿Y qué supone para ti tu espacio de creación artística, tu taller?

Bueno, como ahí desarrollo la mayor parte de mi vida, porque aparte de... bueno, el taller ahora creo que ha cambiado un poco. Yo trabajo con la fotografía digital y video, lo cual implica tener un ordenador, y unas tecnologías. No es la imagen bohemia que tenemos de lienzos y pintura, trapos, con lo cual mi taller se puede decir que está muy ordenado y limpio comparado con talleres que pueden ser solo de pintura.

Pero bueno, precisamente aquí tenemos tu exposición de cuadros, de lienzos, o sea que también te manchas un poco, ¿no?

Mancharme me mancho, pero no es... o sea, sacas el lienzo, lo pones cómodamente para pintar y, bueno, cuando ya acabas tu pintura, hasta que dices, "Bah, ya basta", yo, personalmente, en ese aspecto, no me gusta dejar las cosas... no tengo esa imagen bohemia de pinturas y desorden.

¿Y qué aportaciones ves que han supuesto o suponen los oficios tradicionales al arte?

Me imagino que te refieres a la artesanía.

Sí, incluso carpintería, incluso albañilería...

Bueno, antiguamente el arte... los artistas eran artesanos. Tú encargabas algo y ellos te lo hacían, estaban considerados artesanos, con lo cual yo creo que se les ha otorgado privilegios a lo largo del tiempo porque no era simplemente una pieza o un dibujo para colgar en una pared, sino que en ocasiones el artesano quería influir más allá. A lo largo de la historia ha habido ejemplos e, indudablemente, partió de ahí. Entonces, ¿influencia? Totalmente. Un carpintero, a lo mejor, en sus ratos libres, se dedica a hacer piezas, entonces la influencia es fuerte.

¿Y tú piensas que un artista puede tener facilidad para, en un momento dado, hacer una labor más artesanal, o incluso de operario. Ves una cualificación por parte del artista que se maneja en el taller con ese tipo de instrumentos?

Bueno, depende del artista. Si el artista trabaja con metal, pues indudablemente tienes que tener unas cualidades que pueden estar un poco más enfocadas a la producción, pero, ahora, si me estás hablando de entrar en una cadena de montaje o entrar en ciertas zonas... se puede adaptar rápidamente, pero, como todo el mundo, yo creo que necesitaría unas pautas. Depende del artista. Depende de aquello en lo que vaya a trabajar, pero unas pautas, yo creo que todo el mundo... en cualquier trabajo es lo normal.

¿Y has tenido algún tipo de relación con los oficios tradicionales, de estos que venimos hablando, bien accidentalmente, o bien en aras de trabajar en una obra o algo, algo de soldadura o carpintería?

La verdad es que no, porque he de confesar que no se me da bien la escultura, y no me gusta trabajar... en Bellas Artes pasé por escultura y madera y demás, arcilla, y no me gusta trabajar con esos materiales, con lo cual me he alejado totalmente, tanto artísticamente como artesanalmente

Digamos que no has sido de los artistas que han estado vinculados a labores más relativas a los oficios o a la artesanía... te has encauzado más a lo digital...

Sobre todo digital, quizás ahora los conocimientos de video y demás me permiten trabajar de diseñador gráfico... es otro estilo, o sea, es otra área de trabajo, nueva completamente.

Ahora se habla también del artista científico, ¿tú te ves también en esa catalogación de artista que investiga, como ocurre con muchos cocineros en la actualidad, que ya no se sabe si están en el oficio tradicional o en la ciencia o en la investigación?

Yo creo que no estoy en ese campo. Sí que hay artistas, sobre todo en robótica, que hacen trabajo de investigación, que no se diferencia dónde acaba el trabajo artístico y el trabajo científico. No es mi caso.

¿Y ves alguna cualidad artística en la arquitectura, ves más arte, más técnica, más ingeniería y matemática?

Hombre, artísticamente, la arquitectura tiene una labor; un arquitecto tiene, aparte de unos conocimientos para levantar un edificio, digamos técnicos; luego, él tiene la labor de diseño y de una expresión, la expresión que pueda ser un edificio, o una estructura, tiene un poco de esas dos cosas.

Verdaderamente, primero tiene que levantarse el edificio, lo primero funcionar; luego ya el artista, o sea, el arquitecto, tiene su parte para poder expresarse.

O sea, digamos que lo que le diferenciaría de una obra al uso, una obra artística, es esa parte, por lo general, inevitablemente funcional...

Claro

¿Has tenido que alternar tu trabajo de artista con alguna otra ocupación de índole más funcional?

Hombre, ahora mismo de diseño gráfico.

Que tampoco está demasiado alejado de la veta artística... hay creatividad, vamos...

Mínima. Es como te digo, es publicidad, entonces tiene que estar enfocado... tú tienes que saber a qué público está enfocado el diseño, para quien va el diseño... es para vender, realmente... por lo cual la expresión... Yo hago diseños que no me gustan, pero sé que de esa manera, a ese público en concreto le puede gustar y le puede parecer más atractivo el producto, por lo cual... sí, hay cierta capacidad de expresión en el diseño, pero mínima, mínima en el sentido de que no siempre haces lo que te gusta.

¿Y para ser artista hay que ser un buen artesano. Crees que es importante la capacidad artesanal a la hora de ser eso, artista plástico?

Bueno, depende del artista, como hemos dicho antes: si es un escultor... Bueno, no tienes por qué haber trabajado previamente con esos materiales, pero sí a lo mejor de pequeño, la plastilina y esas cosas... el camino que has recorrido hasta llegar ahí. Y si, como yo, eres diseñador gráfico, pues has tenido que estar un poco, y tampoco tiene por qué, pero más entre ordenadores o cierta tecnología. Tiene que tener una relación, porque todos, más o menos, nos encauzamos.

¿Y ves en el espacio urbano potencialidad para la creación plástica?

Lo que pasa es que en la época en la que estamos... todo eso cuesta dinero, entonces ahora nuestro momento no es que sea muy boyante, por lo cual sí que puede alguien... un alcalde que diga: "Para ganar mil votos... quiero que este artista haga una cúpula...", pues le pagan y la hace, no sé si es lo normal, pero yo creo que eso está más enfocado a la funcionalidad en la ciudad; si te puedes permitir que sea también bonita, pues bueno...

Hay quien dice que con las vanguardias se desvaloriza la artesanía y ni la habilidad ni la técnica artesanal hacen falta para ser artista, ni tener una destreza determinada...

Sí, ellos pensaban, o sea, en ese momento querían retirarse totalmente de lo clásico; querían darle una vuelta más al arte. Es un punto de la historia en concreto, en ese momento puede que tuviera su sentido, pero actualmente se ha demostrado que no puedes hacer una obra de arte y decir: "Pues mira voy a pintar este cuadro de azul y te lo voy a vender por dos millones de euros porque yo soy X", pues bueno, eso ya entra dentro de cada uno, si está dispuesto a pagarlo...

Tú conoces el proyecto en el que está metido Romeo (Niram). ¿Te verías en una aventura así si llegara el caso?

Creo que no, porque no he tomado el camino que ha tomado Romeo. Él, digamos que se ha encauzado; ha dicho que quiere vivir así, como artista, y lo está haciendo. Yo, sin embargo, he optado por algo que me da dinero y puedo vivir con ello y, bueno, digamos que el camino que ha elegido Romeo es muy difícil. Y lo que está consiguiendo me parece un gran logro.

Bueno, ya para terminar, me gustaría que tratáramos un poco el tema de la creatividad y la inspiración. ¿Cómo ves esos dos conceptos difusos pero entendibles a la hora de crear artísticamente? ¿Cómo consideras la creatividad o la inspiración; cómo las definirías?

Pues caprichosas. La creatividad quizá parte más de uno mismo, pero la inspiración es caprichosa, porque, perfectamente, puedes estar meses sin que te venga hasta que, de momento, tienes una luz y dices: “¿Por qué no intento esto?”. Y es cuando la idea se materializa y empiezas a crear.

Entonces, por un lado, creatividad y, por otro, inspiración, caprichosa, porque es algo que no manejas a tu voluntad; no puedes decir “Quiero que se me ocurra esto y que sea bueno”, eso ya es relativo, eso ya depende... Y la creatividad, yo creo que eso se va... depende también de tu imaginación y eso creo que tiene que estar alimentado con todas las cosas... con lecturas... digamos enriquecerte un poco como persona; la creatividad viene de ahí también. Y luego saber enfocar todo eso.

Yo te comentaba antes de la entrevista mi consideración de las tres fases que hay entre la inspiración, o la intención de hacer algo, y el resultado. ¿Crees que se ha tratado lo suficiente esa fase más oscura, intermedia, del proceso creativo? ¿Crees que está muy tratado, que no...?

¿Los impulsos que puede haber por medio?

La labor... es decir, tengo esta idea y voy a intentar llevarla a término.

Hombre eso es muy difícil, aunque hay artistas que sí, que tienen una idea y la llevan a cabo; no sé hasta qué punto llegan a llevarla a cabo con la misma fidelidad que tenían pensada, pero yo creo que depende del artista.

En mi caso hay obras que sí, lo he llegado... decir quiero esta imagen, o quiero sacar esto, y lo he sacado. Y en otras, la inspiración, la manera en que has estado trabajando, te ha llevado y, al final, has dado con otra cosa que no esperabas del todo y que has dicho: "Bueno, tampoco me desagrada...", es un camino...

¿Y tú eres partidario, cuando estás en ese proceso intermedio, de compartir dicho proceso, o prefieres estar aislado de cualquier contemplativo?

Bueno, una de las cosas que tenía Bellas Artes era que todo el mundo te miraba, bueno, todo el mundo te podía ver, y el profesor, que es el que te corregía... venía por tu espalda y se quedaba para... odio eso, con lo cual, no me gusta ni que me miren, ni que vean lo que estoy haciendo cuando está en proceso, es algo que, sí me lo piden, y yo digo: "Bueno, venga, lo puedes ver", vale, pero digamos que el que te miren mientras pintas no es muy cómodo... en mi caso.

Bueno, pues por mi parte ya he terminado. Si quieres tú añadir algo... sobre los oficios...

La verdad que en el tema de los oficios no me he parado a pensar mucho...

¿Crees que está muy tratado, o no?

Bueno, a ver, a lo largo de la historia se ha tratado. En Historia del Arte siempre te dicen que ha habido unos artesanos que casi eran como artistas, y han partido de ahí.

De hecho el oficio de arquitecto es bastante... muchos de los constructores eran pintores y escultores...

Sí, porque no había una categoría... Mira Miguel Ángel...

Pasa como con la literatura oral y escrita: empezaron entroncadas y luego ya cada una se fue por su camino...

Yo creo que la época lo dictamina todo un poco también, entonces, depende época te muevas... nos ha tocado esta, con muchas categorías...

De acuerdo, pues muchas gracias.

Gracias a ti.

Entrevista a Rafael García Tejero (Madrid, 22-7-2012)

Para empezar siempre pregunto un poco por la formación del artista, porque quiero artistas con un cierto currículum, como es el caso, por tanto quiero que me cuentes tus principales hitos a lo largo de tu carrera.

Hitos en el sentido de que me hayan marcado, quieres decir...

Sí, o grandes logros...

Logros, en definitiva, no sabe uno si hay aciertos o no, porque eso no depende de uno, depende a lo mejor de un criterio externo que te diga, pues está muy bien o ha quedado una huella... A uno lo que le puede quedar es su pequeña aventura, más o menos atractiva, en un momento me ha gustado este resultado... pero, vamos, mi mayor ruptura fue el haber estado trabajando en Cracovia, un país, en un momento dado, que era comunista, del bloque soviético, y donde el concepto *arte* estaba ligado a otros conceptos que aquí todavía... estaban en distintos cambios de perspectiva... Y a mí aquello, me gustó mucho la posibilidad de aprender bien técnicamente, porque aquí en esta escuela de bellas artes te enseñaban técnicas realmente buenas y serias y de eso me gustaba la posibilidad de llegar a encontrar la perfección, no tanto en la ideología o en el concepto filosófico o ideológico o el resultado final, sino el proceso técnico, entonces creía conveniente la posibilidad de estudiar en este momento del que estamos hablando, del 81, 82, 83, y para mí fue muy interesante el aprender unas técnicas muy ortodoxas, muy bien hechas por unos técnicos muy capacitados y muy preparados.

Entonces, eso para mí fue quizá lo más interesante y volví a España una vez haber estado allí trabajando y tal, y aquí ya empecé a trabajar en Madrid, porque yo venía de Córdoba; me quedé a trabajar aquí en Madrid, ya trabajando en el mundo que yo quería, que era el grabado, las técnicas de reconstrucción industrial y calcografía, litografía, serigrafía, que son técnicas paralelas a la pintura; están ahí, de fondo, porque siempre el artista necesita hacer una obra más barata para poder venderla o llegar a otros públicos que no son el del gran lienzo, que normalmente es mucho más caro y más complicado. Entonces,

bien, ese fue quizá mi mayor hito; volver a España ya es entrar en la normalidad; estar en los ochenta con toda la energía que en ese momento se estaba fraguando en España, porque los ochenta fueron una reivindicación muy grande de lo que era la pintura, pintura; la pintura matérica, la pintura de óleo sobre lienzo, que en los setenta estaba más dirigida hacia un proceso filosófico, de conceptualismo, pero vino la transvanguardia italiana y los expresionistas alemanes de los ochenta, y España se puso también de moda y volvió a la pintura, pintura, entonces, yo soy hijo de mi tiempo, y volví a utilizar y empecé a trabajar realmente con la pintura matérica, con la pintura con soporte de lienzo, con pigmentación, con óleo, con distintos tipos de materiales, y, también, paralelamente, en grabados. Es un proceso técnico bastante complejo, sobre todo el grabado, porque tiene una serie de condicionamientos técnicos y de preparación, más que la pintura en sí, porque la pintura es coger un lienzo y dar un soporte pictórico, lo cual es fácil, no requiere una tecnicidad preparada, y lo que es grabado calcográfico sí necesitas tener un control de ácidos, de mordientes, de estampación que son muy técnicos, realmente.

Y empecé a trabajar con la pintura, también, y fue un momento de pintura, pintura, sobre lienzo y obra gráfica. Me entró también, posteriormente, la posibilidad de aprender escultura y aprendí aquí en Madrid, en la escuela de Picasso de artes aplicadas, que me dio la posibilidad de trabajar con el mármol y la madera y el hierro, que son materiales muy muy difíciles; son materiales complicados y, sobre todo, duros, donde se requiere de un trabajo físico y técnico tremendo, porque trabajar un bloque de mármol, tallándolo a mano con un cincel y un martillo, pues es un proceso duro y difícil. Pero tenía sus procesos de resultados finales coherentes, porque llegabas a una idea bastante compleja y difícil, pero en la que, sin embargo, el resultado podía ser interesante, porque, claro, un bloque de mármol es muy raro encontrar qué puede salir de allí, pero si lo tienes claro y al final te sale, la recompensa es bastante satisfactoria, porque es muy deslumbrante obtener de un bloque de mármol un resultado más o menos logrado. Y esto también ocurre con la madera; la madera es más blanda y es menos complicada que el mármol, pero también tiene sus dificultades, sus complejos de talla y tal y es complicado. Y, por otra parte, el hierro es muy difícil, la forja es muy dura, es un proceso técnico de artesano artesano.

Además, tanto la piedra como la madera como el hierro son procesos muy de artesanía pura y dura, donde el golpe, el gesto, la dureza y el resultado están conectados con las propias fuerzas naturales de la noche de los tiempos, de lo más primitivo. Entonces es un proceso muy bonito, y el resultado también es satisfactorio, porque de la fuerza puedes conseguir un resultado final coherente. Unas veces sale bien, otras no tan bien, pero siempre hay la posibilidad de que se acerque al resultado que uno quiere...

Y es una lucha con la materia, ¿no?

Sí, sobre todo en lo que es la escultura, el, escultor, está más conectado con una expresión más primitiva de artesanía, más dura. Es verdad que la escultura hoy puede estar solucionada porque un escultor no tiene por qué estar haciendo forja o golpeando al hierro, sino que puedes encontrar unos talleres que te lo hagan: el artista diseña un motivo y estos mismos talleres te pueden hacer un resultado final, es decir, que tampoco tú tienes que ser un forjador o un tallista, te lo puede hacer otra gente, o, incluso, con las nuevas tecnologías que se están descubriendo, el trabajo con rayo láser quita también mucho trabajo, o con la máquina de reproducción en la talla de madera, o de piedra, incluso, tú puedes llevar un modelo y las máquinas te pueden hacer ese trabajo difícil, duro... quizá romántico, porque el problema es el romanticismo. A mí me parece que la clave del arte hoy es que el artista quiere ser romántico a la manera de otra época y trabajar desde el principio al final el proceso creativo. Si tú no eres romántico y eres moderno en el sentido actual de ver una perspectiva de lo que es la escultura, por ejemplo, basta con que tú tengas una idea o modelos una idea y se lo mandes a unos talleres y en los talleres te lo realizan. El resultado es el mismo, lo único que pasa es que el artista romántico ha querido hacer todo el proceso desde la idea hasta el final. Y hoy el chico contemporáneo que quiere hacer una escultura no se va a plantear incluso tallar, simplemente se puede plantear diseñar y entregar a una fábrica en la que te lo van a hacer.

Por ahí va un poco el mundo del arte, es decir: elegir hacerlo tú, o elegir que te lo haga o una industria o una máquina o unos operarios. El grado de implicación depende de cada artista, es verdad que algunos

se implican más y tienen ese concepto tradicional de implicarse desde el principio hasta el final y otros no, es decir, tenemos gente que, como Rufino (de Mingo) o yo, han querido hacer su obra escultórica desde el principio al final, pero luego está Juan Muñoz, que tiene un equipo de trabajadores, tenía (porque ya se ha muerto) y, de alguna manera, ellos, este equipo es el que le hacía todo su proceso. Él decía que el artista era el intelectual que diseñaba, y los artesanos son los que realizan su obra; él estaba en un nivel ideológico de artista y no en un nivel de artesano, entonces esa clave que hay que entender del artista como concepto sublime de la idea o el artista que quiere volver también a encontrar las fuerzas primitivas a la manera de, por ejemplo, Miguel Ángel, que llegaba hasta el último momento. Estas son claves que uno tiene que elegir, pero, realmente, nadie te pide luego en el resultado que esté implicado o no una máquina o la mano del artista.

Aquí vas a encontrar siempre a gente que va a estar defendiendo posturas de implicación artesana o posturas de implicación ideológica que, de alguna forma, van a defender el resultado final, que no depende de cómo esté realizado sino del resultado. No el proceso, sino el resultado final.

Es verdad que a muchos artistas, es mi caso personal, nos gusta el proceso, todo ese proceso de cocina, tanto en la pintura como en la escultura como en el diseño como en todo, y me gusta implicarme hasta donde ya no puedo. Otra parte, también es verdad, es que los artistas cuanto más consagrados están, cuanto más dinero tienen, menos proceso técnico realizan, es decir, todos conocemos a Botero. Botero hace su obra, pero tiene unos talleres importantísimos en los que le hacen todas esas esculturas gigantescas; son ediciones que hacen en una fábrica con operarios, treinta o cuarenta personas. Entonces, claro, el proceso de diseño lo hace él, pero el resultado lo hacen unos técnicos que están especializados, pero como hay detrás un dinero muy grande, puede hacer cualquier pieza al tamaño que sea, porque ese proceso está solucionado por un concepto económico. Manolo Valdés, que ha hecho las meninas gigantes, todo eso es un proceso técnico tras el cual hay una fundición millonaria que puede llevar a hacer esas piezas; un artista que no tiene medios para llegar a esas piezas eso no lo puede hacer nunca porque no tiene una base para poder realizarla ni a nadie que vaya a permitir pagar todo ese diseño o esa idea.

Y, claro, contará el poder adquisitivo del artista... el no poder encargarse y tener que hacer él...

Claro, el artista, cuanto más dinero tiene y más famoso es, más fácil le resulta cualquier idea que quiera realizar.

Y más produce.

Y más produce, claro, porque la producción está conectada con el dinero, entonces cuanto más ventas, más puedes producir y más puedes vender. Y, así, entras en una dinámica "ad infinitum", cuanto menos dinero tengas, menos cosas puedes hacer, porque estás condicionado, primero, por un espacio, pues no tienes donde almacenar. Los artistas, la mayoría de las veces, dicen: "Quiero hacer veinte lienzos", pero luego si no los vendo no tengo donde guardar esos veinte lienzos. O dice: "Yo quiero hacer veinte esculturas de piedra", pero no tengo sitio donde guardar veinte esculturas de piedra, porque no hay veinte personas que quieran comprar esa piedra, si yo tuviera el proceso de trabajo comprado, yo podría tener más piezas o trabajar más piezas. Siempre uno está limitándose en lo técnico, porque lo técnico está conectado con lo económico, porque sin lo económico no hay proceso que puedas desarrollar, es decir, nos quedamos siempre con materiales, sobre todo los artistas que no tienen un estatus muy grande, más pobres, o más fáciles de guardar o más fáciles de tener, porque, a no ser que seas uno de los grandes y tengas unos almacenes impresionantes y puedas almacenar cincuenta esculturas, tú puedes decidir que te hagan o que tú hagas cuarenta esculturas, pero es que cuarenta esculturas no las pueden hacer todos los artistas.

O sea, que quien se decide, un poco, por este tipo de arte tradicional, escultura, pintura y tal, si no tiene una posición y unos recursos, digamos que se ve metido en eso que yo llamaba obrero accidental.

Va a verse siempre limitado porque el problema va a ser cómo venden esas piezas al mercado; si tienes mercado, si no hay mercado y no tienes

mercado, no puedes tener ni siquiera esas piezas, porque no tienes dónde guardarlas, es decir, son cosas que te están condicionando constantemente. Y, realmente, el artista que está con mayor estatus tiene mayor posibilidad de tener mayor desarrollo de su obra, y de trabajar más y tener mucha más cantidad. Cuanto menos importante seas dentro del sistema económico y de difusión y de todo, más problemas tendrás de realizar piezas porque estarás condicionado: primero cómo almacenarlas, comprar material; segundo, llega un momento en que ese almacenamiento de material sin dinero no tienes posibilidad de moverlo, entonces te quedas limitado, normalmente casi todo el mundo se queda limitado por esa barrera económica que es la que decide realmente el poder desarrollar más o menos una obra.

Eso puede generar cierta angustia, ¿no?

Sí, para mí, en un 99%, la frustración de los artistas se encuentra en que el proceso de trabajo de esa obra está limitado y no puede desarrollar todas sus ideas, y esas ideas no pueden ser llevadas a flote porque hay una infraestructura que no permite que pueda ser absorbida y ser desarrollada. Entonces, en este mundo, excepto algunos artistas, como en este caso Barceló, que hoy es uno de los niños mimados del arte, ha podido desarrollar una obra importante porque ha tenido a su favor unos grandes soportes económicos que lo han apoyado para que pueda desarrollar aquello que él decida hacer de tamaño insospechado. ¿Lo puede hacer? Sí, ¿y lo puede desarrollar? También, porque hay dinero y porque si él físicamente no puede llegar a terminar esa obra, tiene un equipo de trabajo que lo hacen, entonces, claro, es muy fácil llegar a tener la cantidad de obra que tiene este hombre, pero es porque lo tiene todo a su favor para poder hacerla y, también, porque ese artista es fuerte. Tiene que ser fuerte también, porque si el artista no es fuerte para luchar contra las ideas que no son cercanas a las suyas y luchar para seguir haciendo una obra, en un momento dado se puede frustrar. Yo me puedo frustrar porque mi obra no llegue a mucha gente, pero, sin embargo, él es fuerte; ha trabajado mucho, y ya tiene la infraestructura y medios económicos para desarrollar todo lo que ha querido, sin embargo, otros artistas no, condicionados por una serie de factores que son complejos, ese es el quid de la creación: uno puede tener muchas ideas, pero si detrás no hay un soporte físico, que pueda ser factible, se quedan como ideas, no pueden llegar a nada más.

¿Y, así las cosas, qué piensas tú que es ser artista plástico?

Hoy ser artista plástico es bastante amplio, porque hay desde los extremos del artista conceptual ideológico e intelectual que decide que lo importante es la idea, al artista artesano al que lo que le importa es el efecto, la mancha, el accidente, la huella de la mano del artista... hay un abanico muy grande, entonces cada uno se pondrá en la posición que más cerca esté de su temperamento. Habrá gente que sea más artesano, que le dé un contenido más artesano, que otra que tendrá un contenido más ideológico, también porque el que tiene un contenido más ideológico o filosófico piensa que está dentro de su ámbito, es decir, el mundo del profesorado, supongo que más cercano de conceptos filosóficos e ideológicos, que el mundo de la escultura de piedra artesanal, que trabaja un poco más las bases clásicas del trabajo.

Pero yo creo que el artista tiene que elegir hoy, dado que tiene todos los procesos y todas las técnicas y todos los materiales a su alcance, lo que quiera hacer, y eso dependerá de cada uno, de la filosofía y el momento en que cada uno esté centrado, pero en mi caso personal yo le doy tanta importancia a lo artesano, como a lo filosófico e ideológico y la fusión tenía que estar ahí en medio y que se fusione y que encaje y que, además, tenga una cierta armonía. En mi caso particular, el concepto ideológico no lo concibo solo como concepto especulativo ideológico, ni tampoco una artesanía por hacer artesanía. Quiero que haya una especie de fusión al servicio de las dos cosas.

La clave está en que lo artesano, que es a lo que tú vas, y lo filosófico, que está en este momento en la vanguardia.

¿Y tú también eres imaginero, no?

Eso es pura tradición.

Yo muchas veces me fijo en imágenes maravillosas que hay en muchas iglesias. Eso es artesanía.

Eso está considerado un poco artesanía porque el proceso, en un momento dado se rompe el esquema de la escultura al servicio de la ideología religiosa, entonces los artistas no quieren ser reaccionarios, porque la cosa sería que si haces imágenes eres un artista reaccionario, antiguo, entre comillas, entonces eso queda también en el problema de la modernidad que no quiere asumir la tradición, por ejemplo, de hecho, para que tengas una perspectiva, te cuento que el mundo del arte de los siglos XVII y XVIII no lo quiere nadie porque tienen miedo a tener en su casa imágenes que están al servicio de la religión; por desgracia para un país como España que era católico y en el que el dinero estaba con la religión y los artistas estaban haciendo trabajos para la religión, porque no había otros mecenas, excepto el rey, pero el rey tenía su pintor y los demás artistas, o pintaban para la iglesia o no eran artistas. Sin embargo hoy, la gente no acepta el arte religioso porque tienen un “mea culpa” de ser reaccionarios si tienen una pieza del XVI porque consideran que es anacrónico y la modernidad no lo asimila, no quiere tener ese contacto con la tradición.

Pero luego, mira, la gente visita catedrales en plan turístico.

Hay mucho de fondo porque el artista de los setenta fue un artista ideológico revolucionario, había que hacer arte al servicio del pueblo, pero no al servicio de los estamentos tradicionales religiosos. Entonces, es verdad que a partir de los sesenta y setenta hubo una reforma del artista intelectual que estaba al servicio de otras ideas que no eran las reaccionarias. Y eso ha dado también pie a que haya confusión, porque cada época tiene sus propias fascinaciones intelectuales; su propia estructura ideológica-filosófica, es decir, no es lo mismo vivir en los años sesenta en que había que derribar los muros reaccionarios políticos franquistas, que vivir hoy que tenemos otra perspectiva de la vida; pero hay artistas que luchan desde el convencimiento ideológico con una perseverancia de lucha y de ideología contra el reaccionarismo tradicional. Hablamos de la lucha desde los problemas periféricos, desde la sexualidad como la pobreza, como la marginalidad. Hay artistas que se implican y se han implicado mucho y casi toda su filosofía en ese proceso de lucha por el cambio para intentar equilibrar la sociedad ideológicamente para que todo sea mejor y con su visión apoyar en lo que puedan, en la medida de lucha social. Y Rufino (de Mingo), precisamente, es de los que más saben de ello, porque en su vida ha estado cerca de este momento de lucha.

Y tu estilo es más metafísico, ¿no?

Sí, hay un concepto técnico, pero también hay un concepto metafísico, no en tanto que religioso, sino una metafísica de lo espiritual, de concepto espiritual, de concepto de perfección, de belleza, de lo absoluto, de lucha por lo absoluto, no tanto de lucha de clases como de lucha por la perfección, entendiendo la perfección como concepto humano, de belleza, no clasicista, sino intelectual, ideológica, o de búsqueda de lo sublime.

Teniendo en cuenta que tienes prisa y respetando eso, simplemente te quería preguntar por tres asuntos: lo que supone para ti el taller, cómo consideras la arquitectura, si está más cerca del arte o de la técnica y, teniendo en cuenta que has hecho algo de arte urbano, que me cuentes un poco esa experiencia.

El taller es fundamental para todo artista, porque ahí tienes tus materiales, ahí tienes tus cosas, tus fascinaciones, tu experiencia; por ejemplo, la experiencia de haber fracasado en una técnica, el haber acertado en otra y, de alguna manera, es fundamental, pero no en tanto que uno tenga que trabajar en él, yo muchas veces no trabajo en el taller porque, como mis piezas algunas veces son muy delicadas, prefiero trabajar en mi propia casa porque estoy más cómodo cuando necesito una delicadeza más sutil; si trabajo con más gestualidad o más talla o más energético o más artesanía, me voy al taller, porque el taller me permite estropear, ensuciar y despreocuparme un poco de tener el resultado final de lo que voy a hacer, entonces, normalmente, puede ser que algunas piezas las haga en casa o, normalmente, en el taller, dependiendo el grado de suciedad y de manchas que me implica.

Referente a la arquitectura, he hecho algunas cosas como instalaciones para el Ayuntamiento de Bilbao, y sí, es interesante, lo que ocurre es que todos estos procesos ya son bastante grandes, implican a más gente, no dependen ya de ti mismo hacer esa pieza, sino que tienes que tener unos operarios que tienen que estar a tu lado ordenando.

Ese proceso es un proceso más complejo y el resultado no está tan cerca de ti, no puedes controlarlo todo. En una pieza tradicional tú puedes controlar desde el principio hasta el final el resultado y la terminación, sin embargo, en este tipo de cosas tienes que dejar al azar que salga o no salga como tenga que salir.

Y, luego, en este momento la arquitectura contemporánea va en una dirección muy experimental, muy de vanguardia en el sentido de experiencias pero también es consecuente por el hecho de que los nuevos materiales están condicionando también a la creatividad y a la forma de estructurar la nueva filosofía de la arquitectura, porque no es lo mismo en el siglo XXI trabajar con titanio, pues hasta hace poco no teníamos este material. Antes de que este material estuviese metido en la arquitectura, no se hubiera hecho el Guggenheim. Es verdad que para hacer edificios estrella siempre habrá materiales nuevos; siempre salen cosas extrañas, epatantes y deslumbrantes, pero luego está la arquitectura popular, en la que tiene que vivir todo el mundo; el que tiene que comprarse un piso busca otro tipo de arquitectura más funcional en la que se va a mantener, más o menos, una misma trayectoria, y no se puede hacer mucho más porque el dinero te condiciona y hacer mejores pisos es complicado, todo estará en función los promotores, que son los que deciden porque tienen el dinero, aunque luego habrá arquitectos estrella que querrán, utópicamente, crear un mundo fantástico y maravilloso que en el fondo no se hará porque no depende solo de ellos, pues están condicionados por unos promotores que son los que deciden qué material usar con fin lucrativo.

Bueno ya con esto te dejo, que me he de marchar.

Gracias.

Entrevista a Rufino de Mingo (Madrid, 22-7-2012)

Quería empezar pidiéndote que me hables de tu trayectoria artística.

Sí, yo soy autodidacta. Cuando dices que eres autodidacta, curiosamente, nadie lo somos del todo, porque... yo podría presumir de ser autodidacta y afirmar que toda la obra que he hecho ha sido porque me la he inventado yo, pero sería falso, ¿no? Porque en Sudamérica que es donde más he trabajado y donde realmente he aprendido a hacer el tema del grabado y bastantes más cosas, pues he dispuesto de grandes profesores, gente que he conocido allí y, bueno, me han abierto sus talleres y, como más se aprende, según mi criterio, no es con unas clases, que también es importante que te enseñen la técnica, porque si no aprendes la técnica, luego destrozas mucho material hasta que das con la clave, pero no es lo mismo, que una persona... no sé, como Rafael Vilarrosa o Carmelo Sobrino, en Puerto Rico, o Raúl Martínez, o Enrique Pérez Criado, en La Habana, y bueno así te diría... José Huerto, o Augusto Barrera, en Perú... y a cierta gente... me dejó en el taller a un montón, que me han abierto sus talleres en los que los he visto trabajar y donde me han dicho cómo hacían su obra; te estoy hablando de los años ochenta, que es cuando empecé a ir a Sudamérica. Entonces, claro, tú puedes decir que eres autodidacta, pero mucha gente ha sido profesora tuya; les has visto trabajar y te han dicho las claves. Y luego, a partir de esto..., porque yo no he hecho Bellas Artes... y curiosamente, recientemente en un juicio que he tenido por la destrucción de un mural, de un proyecto de murales que tenemos en Guadalajara, el abogado de la otra parte me decía: "Pero bueno, usted no es profesional; usted no ha hecho Bellas Artes". Y yo le dije: "Pues lleva razón, yo soy autodidacta, yo no soy profesional, yo hago la pintura porque me gusta y, bueno, tengo que darle la razón". Claro, también, cuando te enfrentas a una gente con este criterio, que utiliza ese criterio para descalificar una obra que tú has hecho... Yo no esperaba esto, porque de un abogado esperas otra cosa más sutil, y cuando me dijo esto le podía haber hablado de la cueva de Altamira... y también, un poco, pretenciosamente, le podía haber dicho: "Bueno, yo no he hecho Bellas Artes, pero tengo el carné de la UNESCO como artista plástico, y tengo el carné de la asociación del Círculo de las Artes, de artista plástico de Madrid y de España... pero, claro, también ahí estás un poco en el filo

de la espada, porque tú no sabes si eso puede ser pedantería por tu parte para la jueza que está juzgando el caso, y yo, sinceramente, lo que quería es lo que pedía al hombre que me tiró el mural: que pagara la reconstrucción del mural, y por eso a mí me había hablado mi abogado y me había dicho: “Mira, trata de hablar poco, nada más que con monosílabos”, por eso lo único que le dije al otro letrado fue: “Pues probablemente usted lleva razón, entiendo que usted tiene ese criterio y todo el mundo no tiene por qué apreciar mi obra, pero le voy a decir una cosa: yo pertenezco a la UNESCO como artista plástico, y hay un dicho en la UNESCO, por el cual yo me rijo que dice que artista plástico es aquel que es considerado como tal por sus coetáneos y, sobre todo, por los otros artistas, y ese es el predicamento que yo sigo. Y entonces la jueza le dijo al abogado: “Está claro, no insista más en este tema, por favor”. Pero, claro, también yo le entiendo, porque no tenía mucho argumento, porque es una pared que tiraron por cojones, típico de los pueblos; que se la cargaron, sabiendo que no era de ellos la pared y que había un mural allí de cerámica. Y me decía: “Bah, pintas cualquier chorrada”, el típico chulo de pueblo. Y le dije: “Oye, mira, no vayas en ese plan porque te va a costar hacer la pared en condiciones y vamos a tener un juicio... porque yo te voy a denunciar”. “No serás capaz”. “Hombre, pues sí, porque si no te denuncio no me vas a pagar nada, porque ya te veo...”. Y, bueno, para terminar la historia, pues el juicio ya se ha terminado, lo han perdido, y todo ese rollo... y yo no estoy orgulloso de ello, porque en el fondo me da pena de que todavía haya gente... porque imagínate tú el marrón para ese tío, el dinero que le han sacado de cuatro juicios que hemos tenido... y me da mucha pena, pero es que si no defendiendo lo que estoy haciendo yo, entonces, ¿quién te va a defender?

Entonces tu trayectoria ha sido eminentemente autodidacta, pero profunda por lo que puedo prever...

Depende también de la profundidad que cada persona sea capaz de meter al tema, ¿no? A mí el arte es una cosa que me ha interesado desde siempre... Yo ya recuerdo que de pequeño mi maestro, estamos hablando de mi pueblo, de Escariche, estaba muy preocupado, era amigo de mi padre, y mi padre me echaba grandes broncas, me decía: “¡Pero qué haces en la escuela, que no estudias y te pasas el tiempo pintando el cogote de Juanito, que está delante, qué rollo es ese de hacer dibujitos!”. Y, bueno, hay una parte que en cada artista es innata,

y la vas desarrollando como puedes, porque la gente de mi generación... ahora está muy mal el tema aquí, hay mucho paro y tal, pero la gente que nació en el 47 y de la posguerra española, aquello fue muy duro, era una supervivencia... porque encontrar un trabajo... primero para ganar para comer... y luego si ya tenías dinero para comer y tenías días libres podías seguir haciendo pinturas o lo que fuera en tu casa o en los medios que podías... porque ahora la gente viene y te ve que tienes más o menos un taller instalado en la casa del pueblo, aquí... y la gente piensa que te ha tocado el gordo o que fue un golpe de suerte, y no, no es así, porque es un poco el resultado de toda una vida trabajando y que en los primeros años... yo recuerdo que hasta que conseguí que me metieran en una exposición colectiva, tendría 17, 18 años... que en Madrid era muy duro todo. Y, bueno, tratar de ir a un taller de gráficas en Madrid, era casi imposible; el único taller que estaba abierto al público era uno que había en la Universidad de Arte Moderno, lo que es ahora el Reina Sofía, y, bueno, allí eran profesionales. Luego con el tiempo estuve trabajando allí por carambolas de la vida; pero el que estaba abierto más era el Círculo de Bellas Artes, y tenía un tórculo, bueno, tenía dos: uno que funcionaba y otro que lo habían destrozado con una polea. Y tenías que esperar meses para poder ir allí a hacer un grabado. Y hacías una prueba, terminabas y te tenías que apuntar otra vez. Claro, esas historias, ahora la gente... se las cuentas y alucina. Incluso hay personas que han investigado a ver si es cierto. Y yo lo veo lógico, porque no dan crédito de aquello. Y, sin embargo, Sudamérica, desde Cuba a Santo Domingo, Perú, todos los países donde yo he estado trabajando tenían talleres de arte y, la verdad, es que he tenido una suerte bárbara, porque me los brindaban. Cuando conocías a alguien allí, te presentabas: "Soy Rufino de Mingo, soy español, soy artista, y me gustaría ver cómo puedo participar; no entiendo mucho de grabado". Y te apuntabas a una clase y terminabas trabajando allí con ellos. Yo toda la fase de grabados que he hecho lo he hecho en estos países suramericanos... y luego por carambolas, después que ya aprendí grabado en estos países, pues un año hice una carpeta de gráficas aquí en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad Universitaria, que por cierto también lo estaba organizando un

chileno, Bernardo Aedo... pues dentro de los artistas que seleccionó para participar me seleccionaron a mí, y ya una vez que llevo la carpeta allí, pues conociendo al director y al subdirector... les dije que tenía interés en participar alguna vez allí en el taller, y me admitieron como artista invitado hasta que cerraron este museo, del que luego pasaron los fondos al Reina Sofía.

Veo que ya de pequeño sentías una inclinación artística...

Sí, yo creo que en un principio a todos los niños, o a la mayoría, les da por dibujar. Yo era una persona que tenía cosas que veía que no podía expresar claramente. Y entonces a través del arte... a mí me ha servido mucho como medio de expresión. En una época en que no te era fácil, porque a lo mejor no tenías la cultura, ni tenías el arrojo para hablar de ciertos temas, yo he tenido la suerte de que a través del arte, a través de la pintura he podido expresarme.

El pintor Juan Genovés decía en una entrevista hace años que no se debe permitir el analfabetismo pictórico, que todo el mundo debería dibujar, mejor o peor, pero, al igual que todo el mundo puede escribir una carta en un momento dado, que la gente no debería dejar de dibujar.

A este hombre yo lo conozco y marcó un hito en una época, sobre todo de la pintura de lucha. Recientemente participé con él en un homenaje que hemos hecho a las víctimas del 11-M en la estación del Pozo, que era el único sitio donde faltaba hacer un homenaje; se hizo a través de Artistas Plásticos Sin Fronteras, que es una organización que tenemos en Madrid.

Me parece que (Genovés) lleva razón en esto que dices, porque, realmente... ahora ya ha cambiado bastante y en los planes de la escuela la gente hace más dibujos y a los niños se les da otro... La pena es que la Ley para la Educación de la Ciudadanía no se ha desarrollado en condiciones porque la otra España, la que en este país se ha dedicado a desprestigiarla y a que no se llevara a cabo... pero es parte de esto también, educar a la gente para tener una sensibilidad pictórica es muy importante, porque un niño que dibuja, aunque no siga la carrera, luego puede ser un industrial o un agente con dinero que sea coleccionista de arte, o sea es meter un poco a la gente... decir: "Hay una sensibilidad y unas formas...". Es una pena porque hay una España, porque yo cuando hablo de España siempre hay dos Españas, pero hay una España a la que el arte y todo esto no les interesa mucho... es una pena.

Me gustaría que entre tus hitos me contaras el tema del grupo Caos y tu etapa allí.

Hablando de grupos, a mí siempre me ha interesado trabajar en grupos, porque, probablemente, yo me he nutrido mucho de gente de los grupos. Yo le estoy muy agradecido a la gente con la que he trabajado, porque al ser autodidacta, a toda la persona que se ha juntado conmigo le tengo que estar agradecido porque todo el mundo te enseña algo, o lo que tienes que hacer o lo que no tienes que hacer, pero puedes aprender de todo el mundo si estás abierto. Y nosotros empezamos haciendo un grupo que se llamaba Abanico, que aunque era gente desconocida, éramos todos desconocidos, pero bueno hay gente muy profesional y muy buena, no cito nombres porque quizá se me olvide alguno. Y, además, era un grupo que metía gente y sacaba y fue el grupo con el que hicimos muchos intercambios con Hispanoamérica. Y de ahí, de esos intercambios... claro yo he viajado mucho al Caribe y a los países que ya he mencionado, en una época en la que solo se hacían exposiciones oficiales a través del IFI, y siempre con las vacas sagradas, con los nombres importantes y con algunos artistas que lo lograban a través de enchufes y de rollos, lo que pasa siempre, por meterse en esas exposiciones, pero claro eso era el uno por cierto o el uno por mil de los artistas que había en este País, entonces los demás nos buscábamos la vida como podíamos.

Hicimos muchos intercambios de exposiciones con Cuba, con República Dominicana, con Colombia, Venezuela, El Salvador, Perú... o sea que estaba muy abierto y, claro, nosotros cogíamos la obra, la llevábamos, la traíamos, y cuando llegaba la obra allí, la sacábamos del rollo la enmarcábamos y la colgábamos y cuando venía aquí hacíamos lo propio, o sea que fue un intercambio muy interesante. Te estoy hablando de los ochenta. Y luego de lo que mencionas tú del grupo Caos, pues fue algo diferente. Yo había entrado en contacto con un galerista, Fernando Martín, un mecenas que apostó siempre por el arte,

que se movía mucho, bueno pues a partir de aquella crisis nos propuso la posibilidad de que un grupo de artistas conocidos de él lleváramos la galería Tate Tate, me acuerdo que estaba Antonio Villa Toro y estaba yo, así como otros amigos de Fernando, y nosotros ya juntamos un grupo de gente que curiosamente, aparte de plásticos, pertenecían casi todos al mundo de la farándula, porque estaba Paco Clavel y estaba Tino Casal, estaba Fabio McNamara, estaba Manolo Campoamor, el cantante de Kaka Deluxe, estaba Gonzalo Torné, que era pintor... Gonzalo Torné, Diego Romero y yo éramos los tres artistas plásticos que no cantábamos ni hacíamos otras cosas, luego todos los demás estaban metidos... bueno también estaba Luis Cárdenas, que es un artista de Córdoba, y luego también estaba José Manuel Velasco, de Granada. Eran un poco también amigos de Antonio Villa Toro. Y en aquella época, con una galería, Tate Tate... era una galería que estaba entre el divertimento... porque el grupo Caos era un grupo muy loco, hicimos un manifiesto que era completamente... no es que fuera dadá, era más que dadá, porque además se metía con lo establecido y ponía en cuestión muchas cosas de la España eterna. Para darte una idea, la primera exposición que hicimos fue un homenaje a la primera santa masoquista de la historia que era Santa Gema Galgani. En aquella época en que había tanto revuelo y tanta historia, tuvimos problemas jurídicos con algunas beatas que creían que aquello era una cosa que se había hecho allí de la Iglesia, un homenaje que se había hecho a Santa Gema, que era en serio, y empezaron a llevar velas allí a la entrada, bueno, una historia. Pero con la Iglesia oficial no hubo ningún problema. Y, luego, todas las exposiciones que hicimos durante tres años en que estuvo abierta fueron de este tipo. Y luego estuvo la primera hoguera para el mártir, era en la época de las hogueras de San Juan... hicimos una hoguera en la puerta de la galería que fue un escandalazo, nos multaron, vinieron los bomberos, la policía... Pusimos un contenedor en la puerta de la galería y quemamos obra que pedimos a todas las galerías del mundo por lo mal que estaba el arte en España y la falta de apoyo que teníamos. Y, claro, eso, sobre todo en cierta gente de izquierdas caló mucho, y no solamente de izquierdas, también habría gente de derechas, pero que estaba en contra de lo reaccionario. Y había una periodista en aquella época que nos apoyaba mucho en el periódico "El Independiente" que era Paloma Aznar, Vampirella, ella normalmente siempre nos sacaba una crónica.

También una revista que se llamaba "Art Flash". También un crítico de arte cuyo nombre ahora no recuerdo, le interesó mucho lo que estábamos haciendo y en una entrevista que nos hizo, en el año 83-84, decía que lo único interesante que estaba haciéndose en Madrid era lo del grupo Estrujen Baje, que estaba en Nueva York y en Madrid, y el grupo nuestro, Caos. Estrujen Baje, no sé si recuerdas, era Patricia Gadea.

Fue una época interesante, pero luego como había tanto despelote y aquello era galería champañera, imagínate, entonces, bueno, pues allí llegó un momento en que morimos de éxito porque ya no había ni dinero para comprar champán... El único que vendía obra allí era Fabio McNamara, y teníamos un problema porque Blanca Sánchez, que era la que estaba en el Círculo de Bellas Artes, que era su representante legal, estaba de uñas con nosotros porque pensaba que nos estábamos haciendo ricos, y lo que no sabía es que Fabio vendía los cuadros tirados de precio porque luego lo que hacía era coger el dinero y se lo gastaba en lo que todo el mundo sabe... comida para la mente...

Yo, la verdad, que tengo un aprecio por Fabio, además, es una persona que parece muy loco y tal, pero luego es muy espléndido. A mí me hizo una serie de retratos y me regaló los bocetos y un poco vivía de lo que hacían los otros artistas. Y fue una temporada muy interesante, yo de esa época tengo muy buen recuerdo.

A mí Fabio me gusta también mucho como letrista.

Sí, en partes de sus letras también tiene mucho que ver Antonio Villa Toro, te lo digo porque aparte de pintor, luego él hizo un grupo con Fabio, que se llama Sarassas Music y luego otro con otro nombre. Y Antonio Villa Toro es una persona que es muy intuitiva... lo que pasa es que es más pintor y no ha tenido... si hubiera empezado como Almodóvar, la personalidad de Antonio Villa Toro hubiera chocado mucho con la de Almodóvar, y no sé cuál de los dos hubiera ganado, porque los dos tienen una personalidad muy fuerte.

Y de aquella época, alguna vez fue Almodóvar a la galería, pero no tenía mucho trato con Fabio McNamara porque por aquel entonces estaban peleados. Fabio llevaba una vida muy particular y, claro, el otro estaba empezando a hacer cosas serias. Tú sabes que en este país pues esas cosas... y es lógico, porque si te vas a lanzar a nivel internacional, ciertas personas que tienen ciertos vicios y ciertas historias, no puedes llevarlas porque son un pegote, y bueno, pero yo ya te digo que tengo unos recuerdos... Y curiosamente también yo en esta galería pude dar paso a artistas suramericanos... allí todo se presentaba... aquello era democrático, y te lo aprobaban o no. Hicimos un tratado muy interesante con un grupo que se llamaba Calle de la Habana, que se estaban oponiendo al régimen cubano y los conocimos a través del taller de René Portocarrero, de la Habana, de cuando estuvimos invitados allí. Y les conocimos y les invitamos a venir aquí a exponer, y luego algunas individualidades, también estuvo Rubén Rodríguez, Aldo Menéndez, y de Puerto Rico... bueno, vino bastante gente suramericana... algunos intercambios... Geo Ripley, un artista americano muy importante allí, y luego también, a raíz de esto a mí me invitaron en un museo de Santo Domingo a hacer un taller de monotipos y a tener una exposición personal, o sea que, como ves, si ves mi currículum tengo muchas exposiciones y la mayoría en Sudamérica, porque gente a la que conocías veía tu obra y por lo que fuera te invitaba y aquí en España tampoco era fácil.

¿Qué habilidades que creías no tener has descubierto ejerciendo tu faceta de artista?

Pues, mira, te voy a decir, en el arte me ha interesado todo, y todo en la vida para mí es un reto, entonces, soy la típica persona que, no sé si eso es bueno o es malo, pero si yo tengo interés por algo, cuando lo consigo ya deja de interesarme, pero hasta cierto punto, ¿no?, porque a mí la escultura me llamaba mucho la atención, cómo la gente podía hacer escultura, trabajar en tres dimensiones, entonces, pues evidentemente yo no sabía la técnica, y luego pues fue una cosa casual, como casi todo suele pasar en el mundo del arte, lo que me llevó a estar cinco o seis años haciendo escultura, porque cogí una enfermedad en las manos, que todavía se ven secuelas, con el cadmio, en una época que estuve trabajando con pigmentos, pues cogí una enfermedad en la sangre y no pude seguir pintando por una temporada, pero bueno, ya, cuando he podido, trabajo con acrílico... Entonces, el pintor Antonio Villa Toro estaba haciendo esculturas y como él además es una persona que te envuelve... me dijo: "Si no estás haciendo nada ahora, vente y me ayudas a hacer las esculturas". Y nada, me fui a ayudarle a hacer esculturas, y ya

un día el fundidor José Moreno, que también ha sido muy amigo de todos, él también es artista, dice (Antonio Villa Toro estaba a otros rollos, estaba exponiendo en Alemania todo el tiempo y tenía muchos viajes internacionales): “Bueno, firmala tú, si lo único que hace Antonio cuando viene es firmarla”, cabreado porque Antonio no iba. Y ahí estuvo un poco la clave, me dije: “Bueno, pues me voy a poner yo a hacer escultura”. Con Antonio el diseño era de él, no quiere esto decir que la obra no sea de él, pero sí es cierto que nosotros le ayudábamos mucho. Y entonces empecé a hacer estos hombrecitos que yo he pintado; empecé a hacerlos yo y no me fue tan difícil. Y, luego, bueno, pues por problemas económicos, que todos hemos tenido siempre, pues todas mis esculturas tienen objetos encontrados, como estas ruedas o cualquier cosa que encontraba la metía y le daba un sentido y la escultura se triplicaba en tamaño. Y así... para mí era un reto, ya te digo, el hacer escultura; pero yo pienso que es un problema mental, cuando tú quieres hacer algo, si tienes voluntad terminas haciéndolo, ¿no?, y yo no soy muy habilidoso, no soy muy manitas, te puedo decir, ¿eh?, soy una persona normal, y a veces me cuesta mucho trabajo hacer la figurita, pero bueno, una vez que lo consigues, pues... bueno en mi obra se ve que no son obras... Hay gente que dice: “Me encanta que dejas la obra a medio acabar, eso le da una idea muy interesante porque tú puedes decorarla como tú quieras”. Yo lo desmiento, yo la dejo a medio acabar porque no sé cómo acabarla mejor, lo digo claramente... llega un momento en el que digo: “Esta se acabó, porque si sigo trabajando más en esto me la voy a cargar”. Y, bueno, la técnica sabes que es a barro, con una pasta que hay de barro, la terminas, luego se saca un molde y se hace la cera perdida y, luego, bueno pues tienes la posibilidad de... esto es técnica... trabajarlo más, alguna cosa que no te interesa rehacerla... y, bueno, esto es bastante de cocina... Yo estos siete años que he estado haciendo escultura lo he pasado bien y he hecho algo que antes me parecía imposible hacerlo.

¿Y qué aportaciones ves que suponen los oficios tradicionales al arte, qué representan?

A mí me parece que son la base y, arte o no arte... mira en el arte, yo probablemente esto es tirar piedras contra mi tejado, pero pienso que hay mucho camelo, y todo el mundo hemos visto como artistas apoyados por un grupo mediático o por un partido político, en mi mente están nombres que ahora no voy a descubrir, pero que se saben, que te apoyan y te dan posibilidades y suena la flauta con cualquier cosa que hagan. Y hay gente que dice: "Mira, este está imitando a fulano de tal". No está imitando a fulano de tal, este señor que hace cosas parecidas a fulano de tal lo hace mucho antes que este famoso y lo hace mucho mejor, lo que pasa es que a quien han promocionado y el que está en el candelero es el otro. A todos los niveles, o sea que... precisamente con Cuba, voy a mencionar a este hombre porque me parece estupendo y muy desconocido: hay un tal Jesús de Armas y un tal Ger Repley, que hacían una serie de figuras tainas pero antes de los setenta porque yo la obra de estos señores la he visto en Cuba y en Santo Domingo y ahora, uno murió en París. Curiosamente salió un artista cubano al que expusieron aquí en una galería de Madrid, y el cubano que hacía las mismas figuras y todo, que parecían reproducciones, pues está sacando su obra a un precio desorbitado en Sotobels ahora. Y los otros, bueno, son conocidos, pero están ahí como estamos todos en el limbo de los artistas; o sea, que el mundo del arte es un poco así.

¿Has trabajado en algo relativo a la construcción?

Sí, y, no sé cómo decirte, aquí y en todos los países necesitas un título de arquitecto para la construcción de lo que sea, pero esta casa, o cualquier cosa que toca un artista, pues te la hacen a tu medida. Aquí, yo encontré un arquitecto joven y le dije: "Mira, yo sé que tú puedes ser muy bueno, pero yo lo que quiero es un tío que me firme un proyecto de casa que yo quiero hacer, porque es la única casa que yo voy a tener y yo quiero hacer una casa que me recuerde a las casas cubanas, entonces he visto este local y yo quiero entrar a un sitio, poner un tal, y que me recuerde

los momentos que he pasado muy bien en Cuba y, luego, pues que tenga funcionalidad y una serie de cosas, y si tú estás de acuerdo... te dejo discutir, si hago algo que no te gusta y me dices 'pues yo creo que probablemente esta idea mía podría ir mejor', yo estoy abierto...", y de hecho hay bastantes cosas de él, que era un tío muy inteligente. Es un arquitecto muy majo y tengo muy buena relación con él, de hecho luego me ha hecho cosas en el pueblo... es un tío majo.

Entonces, bueno, pues, no sé, como tienes una idea del arte, pues la llevas a la práctica. Aquí había una puerta de garaje que me decían, pues mete un garaje, y yo no quiero tener un garaje, quiero tener un espacio con luz, entonces en vez de poner un muro he puesto este muro con pavés y tengo mucha luminosidad. En el estudio de grabado que tengo en el pueblo, también lo he hecho de pavés, porque así tienes una pared normal y te entra luz.

Y luego hay veces en que te ves impotente porque todo vale mucho dinero. Yo allí en mi pueblo proyecté hacer esculturas gigantes, con diferentes artistas; allí hay un proyecto de murales, de cincuenta murales que se iba a extender a hacer escultura también, trabajando con los herreros del pueblo, pero, claro, ya se metió la política, entonces, el hecho de ser un artista comprometido políticamente, que seas homosexual, que seas de izquierdas... y aunque seas demócrata y tú a los demás les permitas que hagan sus ideas, pues te coarta mucho porque la gente en este país te hace pagar facturas, y el proyecto de las esculturas que iba a ser muy interesante, que ya estaban los proyectos hechos, pues no aparecía un duro para hacerlo, y, claro, aunque los artistas no iban a cobrar, el herrero tenía que cobrar para hacer una forma concreta y la única escultura que hicimos, pues la utilicé para ponerla en una exposición que hice en el palacio de Guadalajara que era un continente grande, como una especie de torre fálica. Y el continente era de una forma y de lo que tratábamos era de meter contenido de detritus urbano, o sea, de lavadoras, de neveras, de un coche, de no sé qué, para todo esto sellarlo, es un poco parecido a lo que hacía Armand, lo que pasa es que aquél lo hacía con cemento y tenía otra filosofía; nosotros era simplemente hacer una forma escultórica y reciclarla con toda la basura; eran esculturas ecológicas, pero la gente lo veía como un insulto. La gente de Guadalajara... salía un reportaje

que decían que estaba sacando los trapos sucios un pintor de aquí de la zona, que está revolviendo en la basura, pero no se da cuenta de que lo que hace es basura... y cosas así por el estilo, que luego, curiosamente, me hace gracia, porque pudo incluso peligrar el puesto del que nos había permitido hacer la exposición, que era el concejal de cultura, Pablo Llorente. Y a los tres o cuatro meses pusieron una exposición en el centro de Madrid, en la plaza de Colón que era obra tipo detritus de un grupo de alemanes. Un poco el arte es así, tienes que estar en el sitio preciso en el momento adecuado.

¿Y te has descubierto en algún proceso concreto diciendo: “Caramba, estoy con este instrumento concreto, que parece ‘a priori’ no muy vinculado al mundo del arte, sino más bien del oficio”, con una radial... o poniendo ladrillos?

Sí, sobre todo en la época más joven, ahora ya tengo problemas de salud y entonces no me meto. Pero de más joven sí porque era muy osado y me metía en todo. Pero también he tenido un punto de lucidez, un punto de humildad, para darme cuenta de que había alguna persona que lo hacía mejor que yo. Yo he empezado repasando mis esculturas y haciendo una serie de cosas, pero llegó un momento en que dije: “Pepe —a José Moreno—, si me pongo con esta pieza me va a pasar lo que con la otra, que me la voy a cargar igual, porque luego no me gusta cómo las termino y tú lo haces de puta madre, ¿cuánto me cobras por hacerlo?, y no me da ningún complejo reconocerlo, ellos son artesanos y llevan toda la vida haciéndolo y lo pueden hacer mejor que tú. Y, bueno, por ejemplo, los murales que tengo yo de cerámica, pues yo puedo poner la cerámica, porque eso más o menos picas y lo pones y tal, pero hay un albañil que necesita ganar un sueldo y que tú conoces y que está en el paro y tú le pagas un sueldo y le dices: “Mira, quiero hacer esto”, y te dice: “Yo te hago lo que tú me digas”, y te lo hace mucho mejor que tú, porque yo he visto lo que hago yo y lo que hacen otros y digo: “Oye, no merece la pena, y encima le estás haciendo un favor”.

Hay un artista rumano que se llama Joseph Luca, que vive aquí, yo lo conocí, muy barato y tal, y, bueno, estuvo viviendo en casa un tiempo... es heterosexual, que no quede ninguna duda sobre su personalidad,

pero yo convivo con heterosexuales y con homosexuales. Él está casado, vive en España, lo que pasa es que este hombre no puede vivir de su arte, y es un manitas; es un albañil que me hizo todo el mural del pueblo, aquí arriba me ha hecho otro mural en el baño. Entonces yo cuando necesito algo le digo: “Oye Joseph, ¿cómo estás de trabajo?”, yo le espero, yo quería llevarlo a Caracas, lo que pasa es que eran unos pelaos que no querían pagar otro billete y pagarle un sueldo, si no hubiéramos hecho allí un mural de cerámica y nos hubiera quedado una pieza muy interesante, pero, oye, de un mural de pintura a un mural de cerámica yo creo que hay una diferencia.

Yo a Joseph le hago un diseño y a partir de este diseño le voy dirigiendo. Sobre el diseño él va acoplando, yo le voy dirigiendo sobre cómo cortar la pieza y tal. Es un trabajo conjunto.

En Escariche todavía quedan vestigios importantes del proyecto de murales que hicimos.

Allí hay murales de muchos artistas, ¿no?

Cincuenta murales de dieciocho países diferentes...

¿Y por dónde crees que va hoy el arte?

Recuerdo el nombre de Damian Hers, el que mete cuerpos de animales en cloroformo y hace cosas horribles, y yo tenía un concepto muy malo de él, pero no me gusta condenar nada hasta ver más, entonces coincidió que en la galería Bodoshant, o algo así, la más cara de París, dicen, exponía su último trabajo y, bueno, los últimos trabajos consisten en cuadros grandes, enormes, con redondeles, como si fuera una bata de lunares, con diferentes redondeles, de diferentes colores... Pero fíjate, yo lo había visto en imagen y no me interesaba mucho y digo, “voy a ir allí”, porque yo tuve una época... me pasaba mucho con el abstracto, yo era muy inconsciente y condenaba el abstracto, hasta que vi un día un cuadro abstracto que me llegó, y ya dije “hay que ver que bocazas he sido”, y con este artista me pasó lo mismo, porque hay críticos que dicen que la obra de arte tiene aura, pues en esos cuadros de este hombre, de la forma que colocaba los colores, los puntos en toda su tela, no sé cómo

decir, se lo decía a Bibian Asapche y me decía: “No sé Rufino, yo te creo, porque a mí siempre me hablas con sinceridad, pero a mí me cuesta trabajo creerlo”, “a ti es que no te llega. A mí este tío no me gustaba nada, tú lo sabes, y ahora he llegado aquí y salgo satisfecho de lo que he visto, porque, no sé cómo decirte, porque yo no soy crítico de arte ni tengo las palabras de un estudioso de historia del arte para hacer paralelismos o hacer cosas con lo que vi de la obra de él, pero a mí me satisfizo muchísimo, y me pareció interesante, sinceramente. Y otro tío, que también está de moda y que la gente le condena mucho, pues es este hombre que hizo el retrato de Ciciolina en cristal, el americano, el Juss Kuns, y, bueno, pues son gente que representa una época que estamos viviendo, y no sé, los demás... Yo sinceramente las cosas que hago creo que son un poco ya residuales, porque el arte evoluciona muchísimo y no sé, hago cosas que son las que me llenan, pero no cabe duda de que cuando cumples años, ya perteneces a la cultura de cuando eras más joven. Hay gente que a lo mejor se sabe reciclar más, pero en mi caso concreto las cosas que hago... lo que no quiero es falsificar lo que haga, no me gustan los artistas que van cambiando y van haciendo cosas nuevas porque se pongan de moda; a mí eso no me llena y eso no es mi temática.

Ahora se lleva más la investigación, ¿no?, el cientifismo, la...

Sí, hay mucha gente que trabaja, por ejemplo, a través de ordenadores, a través de tal... yo estas cosas, sinceramente... he hecho experimento con ellos, ¿eh?, de hecho, por ahí tengo algún cuadro que es una fotografía enmarcada en una tela, pero, claro, luego he trabajado tanto porque no me gustaba el resultado que... pero hay gente a la que complace eso, y sobre todo a los fotógrafos, porque hay fotógrafos como Ouka Lele, por dar un nombre, o la Desconocida y otra gente así que a partir de fotografía luego lo explota comercialmente a base de ponerlo en tela... si la gente se lo compra y le sirve pues será el resultado de la época que estamos viviendo, ¿no? Claro, en la época que estamos viviendo todo es tan así que dices, bueno, pues el arte a veces va muy parejo a la época que se vive, ¿no? Un poco también cuando empezó el abstracto pues la gente lo condenaba y se ha impuesto y está ahí.

Digamos que ahora estamos en un momento ecléctico, ¿no? Caben muchas posibilidades.

Sí, lo interesante sería que hubiera gente crítica, sobre todo gente crítica que fuera independiente y que no estuviera pagada por una galería o por un artista o por un medio y que apoyara lo bueno. Pero en eso estamos vendidos, hoy el dinero es lo que se impone en todo. Desgraciadamente y, bueno, es también una realidad. Es como yo lo veo. Ya te digo, que he visto casos concretos de gente que luego te enteras que están apoyados... “¿Y por qué le han dado la beca a fulanito? Pues porque está liado con la hija del banquero tal. ¿Por qué al otro...? Porque es el amante del galerista tal”, y, claro, es que el mundo del arte está muy vendido en ese sentido.

¿Y, entonces, tú diseñaste esta casa, no?

Yo dentro del espacio que había, medio diáfano, pues lo acondicioné más o menos como quería que fuera, dentro de las posibilidades que había.

¿Y participaste en el proceso de construcción?

En el proceso físicamente de poner material, no; en la selección de material, sí.

¿Estuviste supervisando?

Sí, porque supervisando te engañan, si no... Yo traje a una gente que me habían recomendado porque habían hecho el estudio a otro pintor, me lo recomendó José Moreno, que habían hecho el estudio de un escultor que se llama Mariano Cobo, y vino aquí y, bueno: tenía a dos rumanos trabajando para él a los que no pagaba... bueno era un desastre de hombre... Ya tuve agarrados con él porque... “Pero, bueno, tú de qué vas, que esta gente me está diciendo que no le pagas y es que no trabajan y que no tienen para ir al restaurante...”, y al final yo les tuve que dejar que guisaran arriba, en lo que es ahora mi estudio, y se me quejaban las vecinas porque había un humo y un olor a tal... “Oye, a esta gente o les pones al día o yo no te pago a ti”. “No, no, pero a ti no te importa”. “Ya que me he enterado, claro que me importa...”. Y al final la gente tenía una desgana, aparte de que no eran buenos trabajadores,

por lo que antes de terminar le dije: “Mira, te debo tanto, toma y vete y llévate a tus trabajadores”. Y la parte de arriba me la terminó Joseph Luca, el pintor este amigo mío, que se había quedado en el paro, junto a su hermano.

¿Y se podría considerar a Joseph Luca un artista-obrero?

Él es un artista que en Rumania había estado trabajando en una casa de cultura; le gustaba el arte, hacía cosas como primitivismo o tal, pero muy interesante, a mí me gustaba, pero, claro, luego eso aquí no lo vendía. Y ahora le hablas de arte y te dice: “Oye, a mí no me enrolles con el mundo del arte, dame un proyecto o lo que sea, tú me dices lo que quieras que haga y me pagas”, porque, claro, lo que ha tocado en el mundo del arte le ha ido muy mal y tiene muy mala experiencia.

Vale, pues muchas gracias.

Entrevista a Vivian Asapche (Madrid, 5-9-2012)

En el marco de la investigación que sigo sobre la dimensión artesanal del artista plástico, tras la entrevista con Rufino de Mingo, este me ofreció la oportunidad de entrevistar a la pintora y muralista franco-venezolana Viviane Asapche. La entrevista con la artista comienza “in medias res” pues empezamos a charlar y, ante lo sustancioso de sus palabras, conecté la grabadora.

En el año 87 yo conozco a Rufino de Mingo cuando ya él estaba creando una red de artistas en un momento en el que todavía no se hablaba de redes. Y él llamó a artistas de diferentes países.

Nosotros nos reunimos todos en Escariche; en Escariche comenzamos a hacer los trabajos.

Como te decía antes, yo me formé como fresquista en Francia, yo soy venezolana de origen, o sea, nací en Venezuela y me fui para Francia a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de París, y allí me especializo en el arte del fresco. Claro, hacer fresco es muy difícil ahora, porque el fresco es una técnica en la que primero se trabaja rápido, y la materia tiene que mantenerse fresca para que el óxido penetre dentro de lo que es el mortero que tú realizaste, que se hace con cal y se hace con arena. Y, mientras eso está mojado, por eso se llama fresco, que viene del italiano, se va como si se estuviera formando un mármol. Es como la formación de un mármol porque va a oxidar la cal, que va a convertir eso en una capa transparente y va a fijar los óxidos a través de esa oxidación.

Y, entonces, realizado encima del cemento, porque todo está construido ahorita encima del cemento, hay muy pocas edificaciones de piedra; entonces, tienes que buscarle una manera para que eso se pegue bien al cemento para tú poderlo trabajar.

Claro, eso me da a mí la posibilidad de trabajar con una rapidez impresionante, porque tú tienes que trabajar rápidamente, se considera muy fresco, te estoy hablando técnicamente, tú puedes trabajar un metro cuadrado, por duda, es decir metes un pedazo más otro, es decir, como un mosaico.

Cuando yo empecé a hacer las pinturas murales, yo ya era grafitera.

¿Con “spray”?

No, en mi época eran brochas. Nosotros, en la ciudad de Caracas tomamos un parque y éramos grupos de artistas que nos estábamos como mostrando, ¿no?, y tomamos un parque e hicimos unos murales.

Pero cuando los murales de Escariche, nosotros queríamos hacer algo que perdurase un poco más, entonces comienza eso, la parte de la comunicación. Cuando yo llego a Escariche empiezo a preguntarle a la gente qué es lo que aman. Ellos van a quedarse con ese mural y yo me voy. Entonces me hablaban de la fiesta de los toros, del encierro. Y entonces comencé a hacer un mural que se llamó “Corre, corre, que viene el toro”, que es una cantidad de gente corriendo y el toro detrás.

Eso, como te digo, va gestando otra serie de cosas. En París empiezo a trabajar, continúo trabajando en este dominio, que es el del arte monumental y lo hago con las empresas y para las empresas. Entonces ya la metodología es otra, ya no vamos a utilizar las paredes, ya no se trata del fresco. Y entonces tengo que adaptarlo a otro material. Tiene que ser un material que la empresa pueda utilizar como elemento de comunicación o de regalo empresarial. Siento que estamos en lo mismo, sigue siendo obra monumental, rápido, es decir, directo, pero cambiamos el soporte, y cada vez que el soporte te cambia tú cambias, y tu metodología de trabajo. Entonces, empezamos a hacer (te digo “empezamos” porque somos un grupo), empezamos a hacer un trabajo que era esas áreas monumentales, por ejemplo ocho o diez metros de trabajo por dos o tres de alto, era generalmente esa la dimensión, entonces estaban constituidos por trabajos pequeñitos: eran cuadritos, cuadritos, cuadritos, cuadritos... sobre todo. Sobre los cuadros hacíamos una obra monumental, que tenía que ver con lo que la empresa pedía, que eso era la comunicación, la “performance”, la evolución... lo que fuese como tema. Lo desarrollábamos; lo pintábamos delante de la gente mientras la gente podía estar tomando, o había una convención. Y después eso reventaba como en pequeños coloritos, pequeñas obras, que cada quien se llevaba a su casa.

Esa es otra experiencia.

Te voy a dar otra. Yo doy clases a niños y a adultos también, y me tocó hacer una pintura monumental en París, en una calle de París; esta la llegué a hacer pero fue como un mosaico. Constituida por pedacitos de cerámicas hechas por los niños. Yo tardé dos años en hacer piezas, piezas, piezas... Cada pieza es una pieza única esmaltada. Y esas piezas después las voy conformando como un mosaico, y luego yo pinto todos los espacios alrededor. Se supone que esa obra tenía que ser evolutiva, pero a todo el mundo le ha gustado así y así quedó.

Esa es otra. El elemento cerámica.

Entonces llegamos a Venezuela. En Venezuela es la idea de realizar dentro de un país que está en un momento digamos social algo que tenga una repercusión social. Entonces, propongo un proyecto que es solo un museo al aire libre, y avalado por el Gobierno de Caracas. Y en un barrio de Caracas, en ocho kilómetros, hicimos un museo en las fachadas de las casas. Ese es un barrio muy popular, lo que llamamos allá ranchos, los ranchitos, ¿no?, con la particularidad de que los ranchos venezolanos no son ranchos de cartón, son ranchos de bloque o de tierra...

¿Adobe?

Adobe. Pero que han sido cubiertos, a todo lo largo de los años, ha sido recubierto y recubierto con capas de cemento y, a veces, eso se está así como echando a perder.

Cuando nosotros llegamos allí expusimos que el proyecto era renovar todas aquellas fachadas, las filtraciones... y restaurar. Entonces restauramos todos esos, con la particularidad de que lo hicimos con la gente del barrio. Y tuvimos como unas cuarenta personas del barrio, que estaban desempleadas, ganando un sueldo mínimo por cuenta de la alcaldía de Caracas y renovamos esos ocho kilómetros de casas, de fachadas y, después, entrábamos los artistas, entre ellos Rufino de Mingo, y comenzamos a hacer las pinturas, o esculturas. Hay bajorrelieves, altorrelieves...

¿Y tú tuviste que emplearte poniendo cemento... o sea, te llegaste a confundir con un operario? Esa es la experiencia que yo busco.

Esa la vivimos. Imagínate cómo la vivimos: Rufino traía la idea de realizar los mosaicos así, con cerámica. Yo, antes de que llegara Rufino, la primera cosa que hice fue la siguiente: para poder realizar ese trabajo le dije a la mano derecha del alcalde: "Para mí es como un trabajo con los niños", por qué, porque para mí los niños son la base del futuro, si tú ves un niño...

Entonces hice un taller con los niños. Me llevé unas piezas de cerámica, de más o menos quince por quince... veinte por veinte. Agarré pintura y luego dije vamos a pintar esta cerámica. Y comenzamos con un tema, que fue el tema de los petroglifos, ya que el camino fue una trocha indígena. El primer camino por el que llegaron los españoles a América del Sur. Está en esa montaña que nosotros recuperamos que se llama Ávila, hoy en día se llama Guadaira Repano. Se llamaba Ávila porque fue un señor español llamado así el que dio nombre a esa trocha. Esa trocha ya existía. Ahí se hicieron los fortines españoles, porque veían de un lado el mar y de otro lado el valle donde se funda la ciudad de Caracas. Y entonces los dos laterales, por un lado hacia el puerto, y por otro hacia la ciudad, hay dos barrios que son barrios malandros, muy fuertes: te atracan por los zapatos, te agarran y te roban. Entonces, como la alcaldía quería recuperar el camino turístico, la montaña, entonces el proyecto cuajó muy bien, porque era la recuperación de los dos extremos, los dos barrios. Y nosotros llegamos a trabajar en uno de los extremos y lo concluimos, que fue en Puertaparada, y ahí lo hicimos. Ocho kilómetros.

Empezamos con los niños, que hicieron los trabajos de pintura; los mandé a enmarcar a un artesano que enmarca las obras... Esas obras se rompieron, se partieron... entonces eran pedacitos que tuvimos que armar después... ¿Y quiénes lo armamos? Lo armamos nosotros, los artistas, junto con esas cuarenta personas que trabajaban conmigo, que eran personas que no tenían trabajo, mujeres, jóvenes, y adultos, hombres que trabajaban, por ejemplo, que eran herreros, otros eran albañiles...

¿Eran ellos los que os asesoraban?

Ellos nos asesoraban y con ellos hacíamos. O sea, cada quien tomó como una función. Nosotros creamos cinco grupos de seis personas, donde había un jefe albañil y las otras cinco personas que eran las que escuchaban. Yo estaba de directora y, después, estaban los que se encargaban de la cocina, que eran los que nos cocinaban; otros que estaban en lo que se llamó el taller donde se guardaban las herramientas, las pinturas, las cosas; había otro que se ocupaba de traer las camionetas... en total éramos como cuarenta personas, todos como comunidad.

Y, efectivamente, trabajábamos así. ¿Qué sabes hacer tú? ¿Qué sé hacer yo? Había hasta un encofrado, un muro, había un albañil que era el que decía cómo se encofraba, y allí aprendíamos.

Una pregunta a colación de esto: ¿Crees que un artista plástico tiene mayor facilidad para afrontar este tipo de tareas que una persona, en principio, ajena al arte, que tampoco haya trabajado en albañilería ni nada?

Mira, el mejor ejemplo de esto es un chico chileno que se llama Ian Pier. Él vive en Chile. Es el ejemplo. Él, Rufino... yo pienso que él y Rufino... bueno, yo estaba dirigiendo la obra, pero los dos artistas que yo considero que realmente se metieron en todo fueron Rufino e Ian Pier. ¡Ah, no, hay otro! Un venezolano que se llama Asdrúbal Siguera, que es escultor. Él enseñó a los albañiles.

¿Y esto por qué puede ser, porque están acostumbrados a manejar materias primas y mezclar componentes...?

Ian, no, Ian es pintor, pero Ian cuando vio, por ejemplo había una casa que se estaba cayendo... Ian vivió la reestructuración de esa casa de a a zeta. Desde el principio, desde cuando empezamos a sacar todos los restos viejos que tenía la casa hasta que se empezaron a meter los pedazos de piedras que faltaban; cómo rellenar los muros... todo eso lo hizo Ian Pier, todo, con los obreros que estaban allí trabajando con él. Y yo tengo muchísimas fotografías de eso.

Y Asdrúbal Siguera es un escultor que trabaja con... bueno, con lo que sea, tiene unas manos... y además que trabaja con lo que sea. Y Asdrúbal realizó unas figuras que salen de la pared que ilustraban un poco una leyenda que dice que Bolívar, el libertador, proclamó: "Españoles, contad con la muerte aun siendo inocentes", una cosa así. Entonces, los españoles salían huyendo porque tenían miedo de que los mataran, y entonces ese era el único camino que había hacia el mar, desde Caracas, que era la capital. Y se dice que salieron unos españoles cargando en unas mulas el oro, las mulas estaban cargadas. Y llegaron al otro lado del mar sin las mulas y sin el oro. O sea, se cree que las mulas murieron en el camino y el oro lo enterraron allí. El oro... venía gente a buscar ese oro en esa montaña. Y sobre esa tradición, este chico que se llama Asdrúbal Siguera ilustró como unas mulas en volumen y un personaje bastante grande, una escultura, como contando monedas, y lo ilustró. Pero cuando lo estaba realizando... ver cómo utilizaba, por ejemplo, la maya del gallinero. Como empezó a hacer todos esos volúmenes... los mismos obreros quedaron impresionados porque ellos mismos no sabían hacerlo.

Cuando me tocó hacer a mí mi bajorrelieve, yo quería incrustar, hacer una incrustación en el cemento de uno de los petroglifos que ya había utilizado yo en la pintura. Entonces, eso lo recuerdo con mucho gusto porque yo empecé a hacerlo en papel, luego lo recorté. Tenía a un muchacho, a un estudiante de Bellas Artes, que fue quien me ayudó a recortarla a mí, la pusimos en el muro y, entonces, los obreros me decían: "¡Pero cómo vas a hacer esto!", entonces yo les decía: "Mira así, entonces le pegas aquí la X, la X recubre...", entonces pasamos a tirar el cemento, haciendo volumen de cemento. Y, entonces, un muchacho, uno de los albañiles me dijo: "¡Dame, que eso lo hago yo!", y me quitó la espátula, y empezó a hacerlo él. Estaba feliz, porque descubrió lo que yo quería hacer. Y había ese intercambio: lo que yo sé y lo que tú sabes. Y él lo sabía hacer mejor que yo. Yo, lo que estudié, estudié mis frescos, como tirar el cemento.

Uno de los “a priori” de los que yo parto y que creo que tengo ya seguro es la premeditación, o sea, la voluntad de estilo, el que uno verdaderamente quiera conseguir una obra plástica, y otro quiera conseguir algo meramente funcional, esa es la diferencia que cabría entender entre las dos personas, ¿no? No es lo mismo quien quiere casa que quien quiere hacer una obra de arte de esa casa y tiene ese “a priori” plástico. Allí estabais las dos versiones.

Allí estaban las dos. Por eso trabajar en grupo es tan importante también; lo que te falta a ti lo tiene el otro. Y así. El artista va tomando prestado

Es un captor. Siempre tiene ese propósito de captura, ¿no?

Y te apropias

Hablando de esto, ser artista ¿qué crees que es? Y si es algo con lo que uno se encuentra. ¿O uno premedita: “Quiero ser artista”? O, bueno, cuál fue tu caso, ¿cómo decidiste embarcarte en la aventura del arte? ¿Qué fue lo que te llevó a ello?

Mi madre dice que yo desde que era muy pequeñita ella ya veía que iba a ser artista, porque ella dice que cuando yo era bebé, yo quería pasarme el día entero rompiendo revistas. Ella me dejaba con un poco de papel y yo rompía y rompía.

Más que la conciencia, la determinación de querer ser artista la tomé de viaje a Europa a los catorce años. Mi padre me hizo un regalo, me mandó con una tía...

Tú te metes en esto y ya no puedes salir...

Lo que sí he podido comprobar, ejerciendo como profesor de Lengua, es que todos los chavales jovencitos, hasta una cierta edad, ya la pubertad y todo eso, antes de eso tienen una creatividad desbordada y desbordante, en la mayoría de los casos, y luego la sociedad, o las convenciones, van castrando ese espíritu absolutamente irreverente y genial. Entonces, yo creo que quien mantiene o lucha, o le motiva mantener eso, es el que tiene ese temperamento que luego lo lleva, porque al final el artista yo creo que es ese niño grande que todavía mantiene ese dejo de travesura y de decir voy a... Y ese placer plástico lo tiene un niño joven, lo de hacer colores y disfrutar con unos colores y unos garabatos no lo tiene un adulto, lo tiene un niño, o sea que yo creo

que el artista que se siente y que siente el arte encierra o conserva algo de eso.

Y de la audacia de continuar, porque es que...

No es fácil en la sociedad adulta, claro.

Yo también soy profesora y los chicos me preguntan: “¿Podré vivir de esto?”, ¿y qué les respondo? Si yo me veo obligada, bueno, no obligada, a mí me gusta enseñar, yo no soy profesora por necesidad, yo soy profesora porque me gusta, pero si yo fuera una artista archiconocida y me fuera absolutamente bien yo estaría dedicada a construir una obra solamente, y no daría clase, ¿entiendes la diferencia? Esa es la gran diferencia. ¿Entonces, qué les respondo yo a esos niños que me preguntan eso. Entonces, lo que les digo es: “Si ustedes toman esta herramienta, estén seguros de que ustedes están salvados de la vida”. Y les respondo con lo que me dijo a mí una vez un señor, cuando yo era una jovencita, me dijo: “Mira Vivian, la vida es un gran naufragio y hay que asirse a una buena tabla”, y, entonces, yo me puse a reflexionar y le dije: “¿A qué tabla me voy a asir yo?”, porque si te agarras a tus padres, tus padres un día se caen, si haces una familia y la familia no queda bien... Esa tabla tiene que venir de mí misma, que me la construya yo y que yo sea la que la determine. Y en parte es el arte... y ahí es como yo decido. Había venido de conocer la obra de Miguel Ángel, y yo dije: “Este hombre nació para ser grande. Yo también quisiera hacer cosas grandes”. Tenía catorce años.

Ahí es cuando se valora así, porque la vida no te ha puesto tantos impedimentos aún, y no tienes esos autolímites.

Lo que está buscando él (Vivian se dirige a Rufino de Mingo, que ha irrumpido en la estancia donde se desarrolla la entrevista) es ese límite, esa línea que hace que no exista cuando el albañil se convierta en un albañil, en un obrero.

(Rufino de Mingo) Eso se da siempre, porque cuando no se da es cuando la gente está arriba del todo y quien hace la obra al final son los obreros.

Lo que yo estoy reivindicando es la figura del artista que transpira, se mancha y es que verdaderamente es una obra suya cuando él ha participado en todo el proceso, es decir, tú puedes tener ayudas puntuales que...

Casi todos los venezolanos que estamos en el extranjero hemos pasado por los talleres antes, ¿no?, de Soto y de Coullés, los que tenemos la edad mía o un poquito más. Yo trabajé para el taller de Coullés, y era así en los años ya ochenta, ya se trabajaba así en el taller de Coullés. Mi primer trabajo allí era abrirles los agujeros a las varitas transparentes que se colocaban así donde va una serigrafía y después la otra que va así para que la luz pase y como tú te mueves veas el cambio. Yo pasaba el día entero haciendo eso. Y ya cambiaba de brazo, porque eran los agujeros con una máquina que se había inventado para el taller del maestro, ¿no?

Tú estudiaste...

En Bellas Artes de París.

¿Y también en Venezuela, no?

En Venezuela no, en Venezuela no estudié Bellas Artes; estudié escultura pero lo estudié en una escuela, yo estudiaba Filosofía y hacía teatro, trabajaba en la danza y el teatro, hasta que me vine a Francia.

¿Y has descubierto alguna habilidad que no creías tener en el desempeño de las labores de artista plástica? Que hayas dicho, “anda estoy haciendo esta labor en este momento y yo no pensaba que sería capaz.

Sí, ¿sabes qué?, te vas a sorprender: con la informática, porque yo pensaba que, ahora me gusta mucho ensuciarme y mancharme y lo físico, para mí lo físico es muy importante, ¿no?, yo pinto como bailo, sinceramente, pero he encontrado un gusto en la parte de la imagen numérica, trabajada punto a punto, que me ha sorprendido. Yo puedo quedarme frente a un computador haciendo eso, trabajando... Lo que más me gusta es la no perfección, porque como yo no domino, nunca he hecho estudios...

El artista lo que ocurre es que vive en un mundo paralelo constantemente. Vives la realidad porque tienes que vivirla, pero estás al mismo tiempo...

Tú ya no vives, sino que tu vida se convierte en una incesante búsqueda de material trasvasable a tu creatividad...

Sí. Con el tema de las alcantarillas yo salía a pasear con mi madre y me paraba, y mi madre decía "No sé qué quieres hacer tú con las alcantarillas. A mí no me vayas a llevar cuando hagas... A mí me da vergüenza". Cuando vio el resultado de lo que yo había hecho con las alcantarillas decía: "Qué bello".

El arte es transfigurar la cruda realidad en algo sublimado, claro. Y, volviendo al tema, ¿qué crees que otorgan los oficios tradicionales al arte y, en tu caso concreto, qué experiencias has vivido en ese sentido?

Uno se apropia de todo, hasta de lo industrial, por eso es que todos aportan. Te voy a decir algo que no te debería haber dicho: yo soy consejera de un centro de Bellas Artes, nosotros vendemos material de pintura y, claro, nosotros sabemos qué pinturas se están utilizando, los pigmentos... Yo trabajo tres días a la semana allí. Los artesanos vienen a comprarnos a nosotros. Ahora todos los artistas plásticos contemporáneos están trabajando con resina.

Luego toda esa información te puede servir a ti.

Todo me sirve, las colas... Hay que manejar el papel correcto, la tinta correcta, la tela correcta, porque no todo funciona.

El estudiar Bellas Artes en París es lo que me ha hecho ser tan rigurosa. Soy muy rigurosa, a pesar de ser muy libre, muy informal en mi trabajo, soy muy rigurosa, un rigor muy francés. Entonces, eso puede ser un "handicap", pero también puede ser algo que me favorece porque cuando empecé de jovencita y yo no sabía nada de técnica por lo que la obra de entonces está toda desconchada.

Los profesores me decían: "Ustedes ocúpense de cien años, que lo demás ya no es problema suyo".

También te quería preguntar qué valores artísticos ves en la arquitectura. Y si ves más técnica o arte.

Sí, siempre han existido grandes arquitectos. Creo que los arquitectos siempre quieren ser artistas. No todos son artistas, pero todos los artistas queremos ser arquitectos también, y no somos arquitectos porque no tenemos el conocimiento que tienen ellos para estructurar, pero yo admiro a los arquitectos. No los dejan ser, pienso yo.

Se tienen que mover entre la norma rigurosa y la creatividad.

Yo admiro la arquitectura. Acabo de ver una exposición en mi país sobre los arquitectos italianos que llegaron a Venezuela haciendo lo que querían hacer, es decir, yo conocí en el año ochenta y uno, acabando de llegar de Francia, a dos arquitectos franceses que me preguntaron: "¿Cómo es Caracas?", yo les dije: "Caracas es un caos. En Caracas tú consigues una casita así, al lado de un edificio así, y un ranchito al lado de un centro comercial". Y ellos me dijeron: "Oye, pero ese es el sueño de los arquitectos". Eso lo he ido comprendiendo a lo largo de los años, y ahorita que acabo de ver esta exposición, de esos arquitectos italianos que lograron hacer lo que en Italia no podían. En Caracas se les permitía llevar a cabo su sueño, es más, había el dinero del petróleo, y la gente muy rica decía, centros comerciales, casas, fincas espectaculares, clubes...

Los catalanes pienso yo que están haciendo cosas maravillosas, está este arquitecto francés, Bofill, está haciendo cosas buenísimas...

La arquitectura me gusta mucho, y va a la par con las artes plásticas, pienso.

Y tú aparte de los murales allí en Caracas, ¿has colaborado en alguna construcción, en alguna edificación o algo haciendo alguna labor?

Desgraciadamente no, no. Solamente ha habido el llevar a cabo el revestimiento.

Acabo de depositar el proyecto, con dos amigos míos, para hacer una plaza... no creo que se vaya a dar gran cosa, porque Venezuela ahorita como está en elecciones... pero para hacer una plaza en homenaje a un artista venezolano, Arturo Buchelena, los doscientos años de su nacimiento, lo propuse, en la ciudad de Valencia, donde nació, pero no he recibido ninguna respuesta.

Justamente entre los tres lo hacíamos todo: cómo íbamos a construir... estábamos imaginándonos, haciendo lo planos, cómo iba a ser la plaza, cómo se iban a proyectar las obras al aire libre, pero...

¿Y tú tienes taller allí en París?

Sí, es pequeño, pero tengo un taller.

¿Y qué supone para ti el taller?

Es mi libertad, mi espacio de libertad. El único sitio que realmente me pertenece. Me siento a mis anchas. Aunque es muy pequeño, pero me siento a mis anchas.

¿Te gusta que entre gente, o es inaccesible?

Mientras trabajo me gusta estar sola, con la música, con mi locura. Y también me encanta traer gente, o sea, me gusta compartir. Una obra que se hace si no se muestra es como si no se hubiera hecho.

Necesitas un tiempo para madurar no solo el concepto de lo que estás manejando, sino el medio que estás manejando, porque tú cambias de soporte y cambia completamente...

Claro, es que en todas las fases que hay desde que llega la inspiración hasta que se materializa la obra, está, desde esa inspiración, hasta que te pones a trabajar con las manos o a hacer el trabajo físico, hay una investigación previa.

Un artista te lo va a hacer así, dando el concepto que él quiere, y el otro, vamos a llamarlo el asistente, que se lo va a hacer de tal a tal dimensión, ese es el artesano, no es el artista.

Entonces estamos en que hay artista, digamos, conceptual, y artista más artesanal. El que lo piensa y lo hace es artista-artesano.

Mira, yo tengo un amigo de formación arquitecto, y él lleva la obra de Crurie, él es el restaurador de las obras de Crurie, él es constructivista, total. Él repite en distintos soportes el mismo alfabeto, tiene ayudantes. Un día llegó a mi taller y vio un cuadro expresionista, y me dijo: "Es que tú, esto, esto es así como demasiadas cosas", para él eso estaba sucio, ¿no? Pero, claro, yo soy venezolana y él de esta escuela constructivista. Y a mí me dijeron que eso era lo que se aceptaba como arte, entonces, fue un choque como...

En una ocasión fui a una exposición, no recuerdo el nombre pero era algo así como "Los que piensan y los que sienten", entonces estaban los estructurados, los geométricos, los que pintaban sin salirse de la línea, y otros, que eran los expresivos. Entonces las dos formas son artísticas, ahora yo creo que nosotros dominamos nuestras manchas, nosotros dominamos nuestros gestos, dominamos eso que queremos hacer, y nadie nos lo puede hacer, porque una obra expresionista es imposible de copiar. Yo pienso que una obra que está bien facturada es imposible de copiar.

Entrevista a Otoniel Sala (Madrid, 10-11-2012)

¿Te consideras artista? ¿Por qué?

Me considero artista... considero que el artista es alguien que crea... yo creo que sí, yo me considero artista. ¿Y por qué lo me considero? Por lo mismo, porque creo algo que yo traigo siempre pensado. Había una pregunta que me habían hecho: cómo escojo mis pinturas. Yo creo que más bien, de todas las ideas que tengo, es nada más escoger lo que yo necesito. Entonces, sí me considero artista. ¿Y por qué? Porque creo lo que yo imagino, lo que yo pienso y lo que quiero mostrar a la gente.

Muy bien. ¿Y piensas que para ser artista se requiere predisposición o, de repente, sin uno percatarse, cae en la cuenta de que lo es en un momento dado?

Es un poco de las dos cosas. Yo como artista soy autodidacta y creo que ya trae uno la pasión o la espinita de que te gusta. Lo empiezas a hacer y te das cuenta de que, bueno, lo haces bien, te pones a buscar y tú mismo te vas dando cuenta de que hay algo que te apasiona. Para mí el arte es pasión, la pasión en todos los sentidos.

También me gustaría que me contaras un poco los principales hitos de tu trayectoria artística; las cosas más relevantes que consideras que has hecho o que te han sucedido.

Mira, yo empecé con diecisiete años en el mundo del arte, en el dibujo de ilustración y, posteriormente, hace diez, doce años me enfoqué en lo que es el muralismo y en lo que es la cultura maya y el costumbrismo. Empecé realizando murales en lugares privados por la zona donde yo vivo, que es en Méjico, en Cancún; hay mucho hotel, mucho restaurante y llega mucho turismo, y entonces pensé que era muy buena ventana para que conocieran mi trabajo y que conocieran lo que hay en Méjico, y, posteriormente, de ahí di el salto a hacer espacios públicos grandes porque me daba cuenta de que a las exposiciones iba el mismo círculo de amigos, de artistas... era como muy cerrado; sobre todo, donde yo vivo, qué mejor que llevar el arte a las calles. Y ahí fue donde empecé a crear proyectos públicos, como el mural que estoy realizando ahorita, que llevo alrededor de cinco años con ese proyecto para mostrar no solamente el arte, sino la cultura y la historia que tenemos allí.

¿Y qué habilidades has descubierto en ti, que no creías tener, ejerciendo labores artísticas?

Bastantes, yo creo que conforme tú vas experimentando y creando, vas... hasta con errores, te vas dando cuenta de que esta habilidad no la tenías... bueno, yo he tomado cursos de diseño ortomotriz. Eso me ha servido mucho para los proyectos que yo realizo: por ejemplo, para entregar un proyecto de un mural, que conlleva desde la construcción, la realización del muro, tengo que entregar un anteproyecto y eso yo lo realizo digitalmente con programas; por eso tomé un curso de diseño ortomotriz y me fui dando cuenta de que esa herramienta me servía a mí, y conforme fui pintando... lo que es el realismo... lo que es el óleo y otras técnicas, me fui dando cuenta de que al ir uniendo diferentes tipos de técnicas iba encontrando cosas. Y también lo que tengo, al ser autodidacta, parece que tengo permiso para romper esquemas, ¿no? A veces es bueno y a veces no. Y yo sí me he dado cuenta de que sí he encontrado técnicas que yo no podía haber hecho si no experimentaba o rompía con esas reglas.

Sí, es otro componente clave del artista, ¿no?, el experimentalismo... estar indagando...

Yo como pintor de costumbrismo realista estaba un poco peleado con el arte contemporáneo... qué es esto, esto no es arte... pero una vez que te empiezas a meter y empiezas a analizar y a entender el porqué... dices, no, es otro mundo completamente... ya por eso me fui metiendo también en el arte urbano y es otra forma de experimentar... en hacer intervenciones en espacios públicos, en lugares diversos... entonces, yo creo que romper esquemas es bueno hasta cierto nivel.

¿Cómo te introdujiste en el tema del muralismo y del arte urbano?

Hace doce años, estando en un espacio, me acerqué al hotel que estoy decorando y allí estaba otro artista-muralista de Guadalajara, en Méjico, y empecé a colaborar con él, empecé a pintar murales, empecé a trabajar en espacios que él ya había realizado y me di cuenta de que me gustaba; la técnica era muy libre, la forma del aprendizaje, yo también como autodidacta, y me fui metiendo, investigando... él se fue de la ciudad y yo me quedé a seguir realizando proyectos de murales y, poco a poco, me fue atrayendo, me fueron pagando en espacios para crear esos murales y, entonces, conforme me iba relacionando con investigadores de la cultura, con arqueólogos y yo mismo, como artista, investigando, me di cuenta de que un mural no solo era plasmar la imagen, sino todo lo que conlleva: la simbología, lo que es el misticismo también y, bueno, me atrapó por completo, y ahí fuimos creando proyectos de mayor envergadura, como los murales. Y me di cuenta de que también en la parte de donde yo vivo, y en todo Méjico, lo que es el muralismo estaba un poco detenido, sí hay muralistas bastante importantes en Méjico, pero estaba un poco detenido y más al sur, de donde yo soy de Méjico, en la península de Yucatán fue donde yo empecé a meterme más a investigar a nivel internacional, y a nivel nacional, cómo podría mejorar esas técnicas, y ya llevo doce años realizando murales y ha sido bastante productivo, y en espacios públicos mucho mejor.

¿Y tú tienes taller?

Hasta hace dos meses tenía: era un estudio-taller donde tenía mi galería. Esos doce años que estuve haciendo murales en realidad realicé muy poca pintura de caballete porque un mural te absorbe mucho tiempo, desde el anteproyecto, que es un mes de trabajo, hasta el proyecto, que puede ser desde dos meses hasta ocho meses. Un mural es un año de trabajo, desde el anteproyecto, cómo lo realizas, depende de la dimensión, puede ser desde un mes, dos meses, a un año. Y eso me detuvo un poco de realizar este trabajo de caballete. Por eso abrí mi espacio como taller, como estudio y como galería.

¿Qué representa el taller para ti?

Es un espacio muy íntimo, pero también de aprendizaje, como artista, y yo creo que para mí, tener un espacio exclusivo fue lo mejor, porque allí es donde tú empiezas a experimentar, es tu espacio... empiezas a

experimentar, empiezas a descubrir... pero bueno, también tiene la parte... como era un taller en un espacio público, la misma gente que llegaba te alimentaba; te decía: mira, esto me gusta, esto no, me parece perfecto... Y en el lugar donde yo vivo hay mucho turismo, entonces tuve gente de Holanda, de Marruecos, de Europa, de Centroamérica... que me alimentó con su crítica y me sirvió muchísimo. Yo creo que tener un taller, no un taller en tu casa o en tu cuarto... no, poder tener un taller o una galería, un espacio público, es muy importante para que como artista crezcas.

Percibo, según tus palabras, que para ti el taller representa lo más hondo de tu intimidad y, a la vez, el punto de acceso del gran público hacia tu intimidad...

Yo creo que es un punto focal importante, ¿no? Tener tu espacio privado, tener tu mundo, pero tener una puerta abierta para que la gente te entre y te retroalimentes.

Es interesante, o sea, un concepto de taller como nexo...

Exactamente, que yo lo descubrí al tener mi galería y el taller, porque lo que quería... bueno quiero tener mi propio estudio y, aparte, mi galería para poder mostrar mis trabajos... y, bueno, resultó mejor de lo que esperaba y me sirvió bastante. Como tú lo decías: es una puerta entre la conexión de la pintura de caballete que... tú al momento de dar la primera pincelada te conectas y desapareces del mundo y empiezas a crear, pero cuando viene esa persona de fuera y se une te alimenta muchísimo.

¿Qué aportaciones crees que otorgan los oficios tradicionales al arte?

Bastantes, porque yo me he dado cuenta de que la gente se acerca mucho al artesano, al artesano que es artista, al productor de productos de autor. ¿Qué significa eso? La gente cuando ve una pieza de arte queda atraída de ella y si tiene la oportunidad de comprarla la compra, entonces yo creo que es importantísimo en ese caso.

¿Y cuál ha sido tu relación con dichos oficios?

Mira, cuando yo como muralista (se le puede llamar también contratista) me he manejado de esa forma, porque realizar un mural es un trabajo también de... bueno, de artesanía directamente no, pero bueno, si yo tengo que montar un andamio para trabajar con el muro, prepararlo, poner selladoras, entonces el anteproyecto, crear el boceto y, luego, lo posterior, estar vinculado con elementos externos a la pintura, yo creo que es un trabajo que me ha enriquecido mucho y me ha hecho aprender de esos oficios.

¿Y has desempeñado alguna vez algún trabajo más de índole funcional compatibilizándolo con tu tarea propiamente artística?

Sí, claro, vamos a enfocar, por ejemplo, la albañilería, por ejemplo, hace poco realicé un proyecto de una copa, entonces, para empezar a realizar el mural primero tenía que modificar el muro, entonces estuve en conjunto trabajando con el albañil poniendo la línea de bloques o las piedras y luego haciendo el recorte, trabajando haciendo mezclas con cemento todas las piedras. Entonces, eso también ayuda. También he trabajado con barro en la ciudad donde me desarrollé de niño; había talleres de barro, hacía alfarería y, entonces, iba a los talleres, veía cómo sacaban el barro, hacían los recipientes y luego los pintaban. Entonces, a todo ese proceso estuve cercano. Y es de mucho aprendizaje, no solamente enfocarte en el arte, pintura, danza, música, también estar paralelamente cercano a otros oficios funcionalmente.

Bueno esta pregunta yo la veo, en cierto modo, ya contestada, pero te la reformulo por si se puede añadir algo: ¿Te has visto inmerso en alguna labor propia de operarios en la consecución de una meta artística?

Pues sí, como te mencionaba, algo antes de empezar a pintar es meterme y, como se dice coloquialmente, mancharme las manos, meterse a agarrar tierra, a mezclar, a palear, como se le dice, que es revolverla... entonces, sí, sí he estado inmerso y me gusta también, ¿no?, porque a la larga también lo aprendido, todo, te sirve en esta vida, y como artista más. Aunque pienses que no, ese trabajo o, simplemente, esa colaboración con esa persona, ese artesano, esa obra... la vas a utilizar en algún momento, y a mí me ha servido.

¿Y crees que el artista plástico, digamos, es más permeable a tener ciertas habilidades relativas a este tipo de tareas que una persona normal que no se haya dedicado?

Sí, si quieres experimentar, si quieres hacerlo...

¿Digamos que el artista está más abierto a manejarse con lo matérico, no?

Sí, porque uno anda experimentando, anda buscando... y, bueno, también depende de qué es lo que quieres. Si lo que quieres es realmente investigar, experimentar, crear algo diferente, te tienes que manchar las manos, te tienes que meter en ese mundo... A mí me ha tocado trabajar hasta de plomero, o de fontanero, y a la larga me ha servido también, entonces todo oficio ten por seguro que va a tener un resultado positivo en lo que tú haces.

Bueno, cambiando un poquillo el tercio, ¿qué valores artísticos piensas que tiene la arquitectura?

Bastantes, marca también la historia de una ciudad, una civilización, una cultura. Lo que es la arquitectura es un reflejo del arte para mí importante, a mí me gusta mucho, de hecho tengo un amigo fotógrafo que ha hecho un trabajo durante cinco años de iglesias reinales en Yucatán, porque hay mucha influencia española, entonces para mí la arquitectura es parte fundamental de una cultura, definitivamente. Conocemos mucho de muchas civilizaciones por su arquitectura. Si no hubiera zonas arqueológicas en Yucatán o en Méjico no sabríamos de los mayas, entonces yo creo que es una parte primordial y fundamental.

¿Y qué crees que es más arte o técnica la arquitectura?

Las dos cosas

¿Un compendio de las dos?

Sí, definitivamente, la arquitectura es un arte; definitivamente.

Bueno, pues ya entramos en el último bloque, en el que te pregunto ahora mismo, en primera instancia: ¿Por dónde crees que va, en términos generales, hoy el arte?

Evolucionando. El arte nunca va a dejar de evolucionar, y yo creo que la evolución es que va a haber un balance... ahora estamos en la época de la tecnología, y eso ya no lo podemos parar, entonces yo creo que la evolución en este momento va enfocada hacia la tecnología, a crear ese balance entre arte tradicional y tecnología, y yo creo que combinando y utilizando esas herramientas se van a lograr propuestas muy interesantes.

¿Y ves algunas corrientes o tipologías primordiales o con más pujanza?

Bueno, en términos de arte contemporáneo, está muy fuerte, bueno de donde yo soy, de Méjico, allí hay una evolución bastante fuerte de arte contemporáneo, pero yo creo que para mí, como artista, lo interesante es crear ese balance de arte tradicional y tecnología, así está enfocado y yo creo que esa es la evolución.

Por mi parte simplemente si tienes algo más que añadir que creas que se nos haya ido del tema que estamos tratando...

Bueno, mi sentir como artista, lo que he encontrado, es que la gente se acerca al arte... siento como que tienen miedo o piensan que es para un círculo especial, pero yo creo que el arte está abierto para todos. Bueno, y en el caso de que la cultura empiece desde la casa, que se le empiece a enseñar a los niños... la cultura te puede abrir muchas puertas, conocer mucha gente y te va a enriquecer. No sé, que se acerquen al arte, que lo disfruten y también profesionalizar a la gente para que puede adquirirlas y pueda empaparse en todos los ámbitos como mencionaba: pintura, arte, escultura, música, danza... entonces, bueno, que se acerquen al arte y que lo disfruten.

Muchísimas gracias.

Al contrario, a ustedes, muchas gracias

Entrevista a Tomás Bañuelos (Madrid, 25-10-2012)

La entrevista que a continuación traemos aquí se enmarca en el proyecto de investigación que estoy desarrollando y que busca arrojar luz a la parte más oscura del trabajo que realizan los artistas plásticos, esa en la que se produce una intersección entre el artista y el operario.

Para empezar... preguntarte, aunque resulte muy genérico, interprétalo como te parezca: ¿Te consideras artista?

Bueno... sí es verdad que es una palabreja complicada, pero sí, yo creo que sí, desde el momento en que uno se siente que forma parte de un estilo, de un grupo, ¿no?, de un grupo muy particular, que tiene una vocación, y es verdad que es una vocación repartida y que se ha repartido entre la docencia y la creación, pero se ha compartido de una manera donde la línea de separación de esas dos formas de expresión y de creación casi no existen, porque cuando estás impartiendo docencia, pues, al fin y al cabo, también estás creando, estás fomentando un espíritu de... lucha, de tesón, de pasión por una profesión. Y ese espíritu sienta las bases en el taller del escultor. Yo que he hecho la tesis y no la he leído pero está hecha en el taller de un escultor y sobre el escultor y un poco basada en los artistas con los que yo he colaborado desde el principio: con Antonio López, con Julio López Hernández, Francisco López... ha sido para mí esa vocación que empezó en el taller de un escultor con el que yo empecé que se llamaba Higinio Vázquez, un escultor zamorano... y esa pasión, que nació allí, por aprender fue la que empezó a motivar ese espíritu docente. Sin tener que ver, porque uno no sabe hasta cuando... hasta que uno no se pone a decir voy a transmitir aquello que yo he aprendido... no sabe el reto que es y, efectivamente, esa vocación nace... el espíritu se crea en el taller pero la vocación nace desde el momento en que empiezas a impartir esa docencia y ves que tiene mucho que ver, es que forma parte de las raíces y, además, a medida que enseñas te das cuenta de lo mucho que aprendes; claro, es un círculo vicioso que se hace no necesario sino que es como una simbiosis, es una obligación, viene dado.

O sea, que también influye... hay una retroalimentación con la espontaneidad del alumno...

Efectivamente, hay una retroalimentación entre el alumno al que impartes... él te está impartiendo a ti tanto como tú le estás dando.

Y, bueno, pues, efectivamente, cuando tú le hablas desde la experiencia de la creación, puedes estar manejando casi los mismos conceptos que cuando desde la experiencia de la docencia, después de haber dado... yo llevo 26 ó 27 años en la docencia, te das cuenta de que sigue las mismas pautas la creación, y que nuestra docencia que es una evaluación permanente, te vas apoyando siempre en lo aprendido y, bueno, pues yo voy viendo que poco a poco he ido impartiendo mis clases, en las que el año anterior me ha servido... no para decir lo mismo, sino para establecer la base del espíritu que es lo que yo quiero transmitir.

Para ser artista, ¿se requiere más predisposición o se llega a ser sin darse cuenta uno? Uno dice "voy a ser artista y voy a ejercer de tal" o, de repente, se encuentra con que entra en los parámetros de lo que se considera un artista?

Yo creo que hay una sensibilidad que se trae. El artista nace, hay una parte que viene dada con el tiempo, con los genes, pero es una sensibilidad que puede desembocar en cualquier cosa... en la música... o que no se desarrolle.

Esa sensibilidad puede nacer en cualquier parte del mundo y en cualquier sitio y, entonces, esa sensibilidad la va a desarrollar en cualquier ámbito y va a alimentar esa parte personal, esa parte del individuo que le viene dada, le va a ir dando contenido a todo eso y, sí, es verdad, que hay una sensibilidad así; existen unos lugares comunes del arte, y esos lugares comunes, que, en principio, están en los genes, pues luego acaban yendo a la cocina, acaban yendo al cine, acaban yendo a la pintura, a la escultura, al mundo de la dirección, del guión, de la escritura, o sea, hay muchos ámbitos en los que los artistas nos movemos... la docencia, hay verdaderos artistas en la docencia, hay maestros de escuela que son grandes, grandes artistas y que yo respeto porque forman parte de mi formación, o sea, que, de pronto,

alguien ha sabido llegarte, ha sabido decirte las palabras justas para que tú iniciaras tu carrera. Claro, ahí, en ese, es donde está esa otra parte, esa parte de la pasión que alguien te inculca y, bueno, pues es verdad...

Voy a decir otra influencia: la suerte. Si le sumas los genes, si le sumas el maestro o la frase oportuna y le sumas la suerte, o sea el que se haya dado la oportunidad. Que se dé eso.

También es cierto que no por tenerlo más favorable te haces más artista. Ese espíritu de lucha está muy ligado a la creación. El espíritu de fracaso, de fracaso como acicate o como impulso para superarte. Eso es fundamental. Y, claro, eso también lo tienes que tener; yo creo que un artista lo tiene que tener. Lo mismo que lo tiene que tener un investigador. Bueno, digo un investigador e igual estoy haciendo una redundancia. ¿Un artista es un investigador? Pues yo creo que sí, o sea, yo creo que detrás de un artista tiene que haber siempre un investigador, ahora, ¿detrás de un investigador tiene que haber un artista? Quiero decir: ¿el investigador es artista? No tiene por qué.

Depende del fin de la investigación...

Claro, ahí está.

Muchas veces, esa creatividad, que te induce a ciertos hallazgos, luego eso se hace funcional. Muchos hallazgos han estado ahí en el arte y luego eso se ha transferido al servicio de temas más funcionales.

Sí, porque ha habido muchos investigadores artistas.

Y otra cosa que se me ocurría según te escuchaba... una reflexión, que no sé si compartirás: quizá cuando una persona cuente con esa predisposición o esa aptitud hacia determinadas expresiones artísticas, ¿no crees que también pueden ser interesantes las destrezas que maneje, las artes artesanales que maneje. Por ejemplo, si tú ves que has manejado el barro y moldeas y tal, a lo mejor te encaminas más a expresar tu creatividad por ahí. O si has estado más vinculado a la música y te han enseñado acordes...

Claro, las raíces del artista están en el taller del artesano. Ahí es donde se genera el primer artista. Desde luego que el taller del artesano... ¿existía en Altamira? Bueno, pues hay que transformar los talleres a lo largo de la Prehistoria, los talleres sufren transformaciones. ¿Era un taller las cuevas de Altamira? Pues no; o ¿era un centro de investigación las cuevas de Altamira? Claro, pues hay que ver, salvando las distancias, y entonces si lo oponemos proporcionalmente al estilo de vida, a la aplicación de su inteligencia... bueno, pues todo se va dando a lo largo de la historia un poco de la misma manera. El que al hilo de una destreza, esa destreza se convierta en una especie de norma, o al hilo de una acción se extrae una destreza que se convierte en un procedimiento a seguir. Claro, el procedimiento a seguir, la fórmula a utilizar, pues se puede convertir en una mera receta donde con reteñirla ya tienes bastante, o se convierte en un arte. Esa es la diferencia. ¿Cuándo se convierte en un arte? Cuando detrás de esa destreza hay un artista. Si no va a seguir siendo una mera destreza.

Es un poco el procedimiento, el oficio, ese oficio de repetir. ¿Los toros son arte? Pues en su mayoría es pura artesanía. Ahora, yo definiendo, sin gustarme, los toros, entiendo que mucha gente vea arte y que lo encuentre, porque detrás de un torero hay verdadero artista, lo mismo que detrás de un cocinero y detrás de algún científico. Y luego puestos a decir, estoy seguro de que hay muchos artistas, con categoría de artistas, que no lo son.

No, y, de hecho, también en las vanguardias, en los años 60 y por ahí, se hablaba mucho de la fusión del arte con la vida, de alguna manera, y es verdad que muchas veces, como se dice, la realidad supera a la ficción... te encuentras a veces con escenas verdaderamente asombrosas, ¿no? Y, bueno, tras este inciso previo, me gustaría que me hablaras de ti, de los principales hitos de tu trayectoria artística...

Hombre, yo ya te he dicho un poco mi trayectoria artística. Empecé en el taller de un escultor. Yo venía aquí, a Madrid, ya con unas claves aprendidas, con unas sensibilidades; mi abuelo tallaba raíces, mi abuelo era minero; tenía un pequeño tallercito de adobe y allí tenía una cocinilla en la que hacía unas brasas y, bueno, allí hacía un poco de todo: tallaba madera, restos de raíces, cosas que él aprendió un poco en la cárcel. Se venía de una represión y mi abuelo estaba un poco represaliado allí por mi tierra, trabajando en la mina, y allí redimió pena y salió. Y yo crecí con él trabajando... siempre me recuerdan estos días así de invierno de lluvia a aquel taller.

Esas fueron las bases de mi formación. Él tenía una ciencia porque lo mismo hacía con culatas de escopeta... cuando yo veo las herramientas que tenía mi abuelo, conseguir hacer aquellas estructuras que sujetaban una escopeta que eran una cosa muy sofisticada y que acoplaba allí... crear que todo aquel mecanismo se acoplara en una madera que nacía de un tronco y que había sido árbol, ¿no? Y todo aquello para mí era una ciencia. Y todo aquello estaba muy ligado: mi abuelo hacía taxidermia que es una ciencia que hoy está un poco obsoleta y que a mí me resulta hasta de mal gusto... dependiendo el qué, pero... porque, por otro lado, yo he estado en Stuttgart y he visto el Museo de Ciencias Naturales y me parece impresionante la cantidad de bichos que hay allí disecados de una manera maravillosa, que parecen estar vivos.

Bueno, esto venía a contar las claves que yo traía de mi tierra y que me sirvieron para, a raíz de una escultura que colocaron en mi pueblo, de un monumento al minero, pues se creó una relación con el escultor y fue a visitar a mi abuelo y entonces yo, después de un bachiller no muy bueno, pues decidí que quería ser escultor; me marché a Madrid. A poco que pude, cuando llegué me puse en contacto con este escultor y empecé a trabajar en su taller.

Entonces los talleres estaban rodeados de gente que servía en distintos oficios: gente que iba a vaciar, gente que iba a ampliar, gente que iba a hacer escultura de madera, gente que iba a limpiar el desbaste de la madera para dejar a golpe de gubia. Había distintos oficios. Había un técnico en vidrieras, porque eran talleres en los que se hacía de todo, porque había una base de... era un taller que se dedicaba, o que estaba al servicio, de lo que entonces era una cercanía mayor entre la arquitectura y el arte. Todas las obras de arquitectura, a poco que fuera en un edificio de cierto renombre, tenían escultura, tenían pinturas, tenían vidrieras... y, bueno, pues era la época de Aránzazu, que la hace Sáenz de Oiza y que hacen un concurso y se lo dan a Lucio Muñoz. Esa época de esos edificios emblemáticos, como este de Higuera que hay aquí del Patrimonio Nacional.

Y ahí nació mi pasión por la escultura y por el taller. Yo nunca pensé en la docencia, nunca, en la docencia tal y como la entiendo; sí es verdad que mis raíces yo las llevo hasta allí, pero yo pensaba en hacer algún día mis encargos y hacer obra para grandes edificios... pensaba en el edificio del Banco de Bilbao, también de Sáenz de Oiza, pues eso, hacer una pieza para allí, o para las grandes infraestructuras, o poner una cosa en una autovía, o... Yo no pensaba para nada en ser el artista ese exquisito que solo expone en los espacios o en las galerías de prestigio, no, yo pensaba en el taller y en la obra aplicada con un fin... no decorativo, porque yo consideraba que la escultura estaba muy por encima de la decoración, para mí. La escultura hunde sus raíces en la Grecia clásica, donde era el arte mayor y solo se utilizaba para representar a los dioses. Y todas las grandes pasiones, los grandes temas, se representaban a través de la escultura; era el gran arte. Y yo casi lo sentía así, y cuando pensaba en escultor, pues pensaba en Fidias, luego pensaba en Donnatello y en Miguel Ángel, que es nuestro gran escultor moderno, es el primer artista moderno, aquel en el que cualquier escultor que se precie piensa. Y hasta Rodin, pero ahí es donde nace el espíritu del que se quiere formar como escultor. Y ahí nace ese espíritu. Y ya ingreso en la escuela. Claro, la escuela, ahí es donde te pica otro bicho, es muy distinto, y donde se forman los conceptos. Y tienes esa lucha interna tan terrible, que es la de apartar, separar, el grano de la paja y empezar a decir: me quedo con esto o me quedo con esto otro; tengo que formarme en lo esencial y apartar lo decorativo, lo superfluo; dejar a un lado todo ese bagaje de cocina que yo me traía de los talleres; resulta que yo me lo tenía que desaprender. Te empiezas a dar cuenta de que todo eso te perjudica. Hasta que no llegue otra época donde puedas aplicarlo, donde puedas volver a recurrir a aquello; pero cuando no sabes es un arma mortífera para el artista.

Pasas de una práctica descarnada a un refinamiento más teórico.

Claro, hay que poner un discurso teórico detrás de la mano y recurrir a lo esencial. Y yo decía, ¿qué es lo esencial? No me valía nada de lo que yo había aprendido. Claro, pues desechar todo aquello que para mí era tan maravilloso, que me había costado tanto... que formaba parte de mí, que estaba tan ligado a mis sentimientos. Pero, bueno, poco a poco,

te das cuenta de que eso no es malo; que es bueno, que las cosas no se arrojan a un precipicio sin retorno. Las cosas las aparcas y las recuperas de otra manera. Y ahí empiezo a trabajar, a hacer un grupo de trabajo en relación con amigos de aquí, muchos de ellos han sido compañeros y gente del mundo de la creación: artistas que se han dedicado a la pintura, a la escultura, que no han hecho docencia, que, bueno, se han aventurado a ver si despuntan. Y en esa formación, con ese espíritu de tratar de superarte y de crear... de empezar a entender la música, empezar a entender el cine, de ver, de leer mucho... ahí es donde empiezas a descubrir que detrás de todo ese oficio existe otra cosa que se llama arte.

¿Y qué habilidades que no creías tener has descubierto en ti ejerciendo labores artísticas?

No sé, pero a veces... a lo mejor la palabra... quiero decir la docencia, esa parte de la docencia que corresponde al discurso teórico, o sea, que dices: qué le puedo decir a un grupo de alumnos para distraer su atención para meterles en esa pasión que yo tengo. Cuando uno empieza con eso y empiezas a utilizar tus recetas, las que te dijeron a ti, y empiezas a poner en práctica todo lo aprendido, y esas coletillas que te venían dadas y que tú a lo mejor malentendías o no interpretabas bien... y lo ponías en práctica y te dabas cuenta, “pero si estoy diciendo lo contrario de lo que pienso, y esto que me dijeron no se aplica para nada a lo que hay que hacer”, y empiezas a poner en valor las cosas y dices esto fuera y esto vale, esto no funciona, esto no lo aplico. Y empiezas a hacer una selección. Y esa selección que yo no tenía, no me sentía capacitado para tener ese discurso teórico ni para saber transmitirlo.

O sea, la faceta de divulgador.

Sí, de transmitir lo que sabes. Me resultaba imposible. Es verdad que muchas veces... todo tiene que ver con cómo es uno: yo si no me apoyo en las manos, si no hago las cosas... a veces no sé contar cómo se hacen. Y combinando esas dos cosas: mira cómo lo hago yo mientras lo cuentas, ahí es donde encuentras esa manera práctica de transmitir lo que sabes. Sí es verdad que cuando descubres alumnos que son receptivos y te los encuentras pasado el tiempo y te dicen:

“Me acuerdo de tus clases y he ido descubriendo lo que me decías”, o cuando te mandan un catálogo dedicado... notas que hay como una notación, casi una referencia a aquello donde más les había dolido. Notas eso, que ha habido cierta efectividad.

Ahora tengo una pregunta que creo que te viene al pelo: ¿Tienes taller? Y ¿qué representa para ti el taller?

Pues yo creo que todo. El taller es intrínseco al artista. Yo vendí mi taller por circunstancias de la vida, me separé y tuve que vender el taller y estuve un tiempo sin ser yo. Siempre he estado vinculado a los talleres de mucha gente, entonces he vivido en muchos talleres, he trabajado en muchos talleres, y he trabajado en todas las fundiciones de Madrid. Y como yo eché los dientes haciendo esculturas para otros y haciendo ampliaciones, pues antes te llamaban y te decían: tienes que ampliarme una cosa, ampliámela en la fundición de Codina o ampliámelo en la fundición de Kapa y con Kapa estabas allí te encontrabas con alguien y te decía, oye, me puedes hacer esto: una virgen de diez metros para... El caso es que esa necesidad que se crea en el taller de otro acaba convirtiéndose en una necesidad tuya y a poco que puedes... yo empecé en un semisótano; allí lo tenía todo: la habitación y el banco de trabajo y luego ya alquilé otro al lado y luego una casita con un bajo y, poco a poco, luego ya compré un bajo y así... Y ahora me he ido a mi tierra, porque era imposible comprarme el taller que yo soñaba y entonces me he metido en una nave en mi pueblo. Me parece que lo necesitaba, aunque me cuesta; de tarde en tarde... tengo que compartirlo con la docencia pero me parece un mal menor, porque solamente con sentir que lo tengo allí e ir cuando puedo, ya es suficiente... pasar las horas allí en el taller, trabajando, preparándolo, trabajando en mis cosas o... yo qué sé... yo recuerdo cuando fumaba, solamente bajar por la noche al taller... tuve durante un tiempo mi taller en el bajo de mi casa, un tallercito de ventipocos metros... tenía mucha altura y estaba bien, allí hice cosas bastante grandes, allí hice varias esculturas para Hispanoamérica e hice un Colón que está en Ecuador... y bajaba a fumarme un cigarrillo después de cenar allí... o quedarme hasta tarde... con la radio... con un chupito de algo y modelando... pues uno se creía Humprey Bogart.

Es una especie de “savoir”. Eso te invita a soñar y te invita a crear y te invita a volver al día siguiente por la mañana. Ese espíritu... Yo creo que esa sensibilidad me la traía de mi pueblo, de, un poco, estar con mi abuelo, con mi padre, tener ese apartado donde hacer tus cosas... si acaso es un espíritu rural, aunque la gente de pueblo tiene que crearse su propia casa, pues tiene que tener un espacio para sus cosas, sus aperos, la carpintería, el mobiliario, los útiles para el ganado... todas esas cosas están ligadas a lo rural y forman parte del intercambio entre la gente del pueblo: está el herrero que te temple los cuchillos y está el carpintero que te hace un banco o una artesa para la matanza y ahí, en ese intercambio, es donde se genera el mundo del taller.

Precisamente, me das así el pie para la siguiente pregunta: ¿Qué aportaciones crees que otorgan los oficios tradicionales al arte?

Pues es verdad que se habla de muchos vagamente y de otros... pues a lo mejor los desprecian. Es una pena que los hayamos despreciado tanto. Cuando grandes cineastas hablan de que se sienten artesanos, sobre todo yo me lo he encontrado con gente, en biografías de gente muy grande que te dice que se sienten artesanos, y eso a mí me parece... bueno, siempre me ha dado unas claves para valorarlo como algo positivo a considerar, a mantener. Fíjate que empecé la entrevista diciendo que cuando yo llego aquí quiero apartar todo eso y, claro, ahora que ya llevas un puñado de años dando clase, con una experiencia, pues vuelves a recuperar todo aquello.

Tenemos ahora una asignatura que se llama Estrategias. Parte de esas estrategias, inseparables de todo el discurso teórico, es buscarle un oficio, que la gente busque un tamaño para expresarse, una materia y un tema. Esas son las estrategias para encontrar un lenguaje a través del cual empezar a crear. Y todas tienen su base en ese oficio. Yo veo que la gente más grande y más respetable, que yo considero, al margen de que puedan gustar más a unos o a otros... yo he vivido cerca de muchos: Julio López Hernández, por ejemplo, es un grandísimo escultor; su abuelo era orfebre, su padre era orfebre y él es escultor, y yo le veo ir a su taller con la misma pasión del primer día. Voy muchos sábados a comer

con él y a pasar el día con él y tiene su taller y recurre al oficio de antaño, el de su padre y su abuelo, para expresar conceptos del siglo XXI y utiliza materiales del siglo XXI de la misma manera que lo hacía su padre con materiales del XVII, o sea, porque los oficios, en esencia... el tema de la fundición... casi se está fundiendo como lo hacían los romanos, pero, bueno, también hay otras técnicas que, claro, nos desbordan en cuanto al tema de los fresados tridimensionales, de los escáneres tridimensionales, cosas que antes no podíamos ni soñar. Pero vemos que, en esencia, hoy se recurre de la misma manera a esos mismos oficios, a esas mismas prácticas, lo que te decía de que Julio López recurre a una borda de pez que tiene de su abuelo, donde allí se cincelaban las placas para hacer grabado en hueco. Y él recurre, para hacer esculturas con conceptos así más modernos, a esos mismos sistemas. O sea, que el arte es transversal, atemporal, y el arte dentro del oficio; con las mismas herramientas, cuando recurres a un modelado de 3D con el ratón, resulta que puedes estar aplicando recetas de dos siglos antes.

¿Y ha habido un momento en el que hayas estado compatibilizando una labor más propiamente como artesano con la de artista? De ámbito funcional con la de artista o solapándose ambas.

Sí, sí, yo eso lo he hecho toda la vida, porque no han quedado más cáscaras que comer, pero quería contar una experiencia que tuve reciente y que habla de compartir y de compatibilizar. La película que ha estrenado ahora Fernando Trueba, "El artista y la modelo", pues esa película narra un poco la vida de un escultor que en el ocaso de su vida con ochenta y tantos años se va a un pueblecito. Él está entre dos guerras, después de la guerra civil y terminando la guerra mundial, es un hombre que está ya muy tocado por la vida, por el ser humano, y este escultor del que habla la película, yo tuve la suerte de que Fernando Trueba contó conmigo para hacer esta película y para que yo le hablara del mundo del escultor y cuáles eran las claves para que él redondeara su guión, le pusiera sentido a ese guión que él tenía, que a fin de cuentas es una obra literaria y que tiene una aplicación, hay que construir una película con ese guión y tiene que tener visos de realidad, tiene que ser creíble y tiene que ser real y tiene que ser verdad. No puede haber

mentiras en una película que habla de un hombre que ha sufrido y de la imposibilidad de crear, de poder realizarse como artista, de tratar de encontrar la idea para hacer su obra. Y, bueno, él me encargó, después de muchas conversaciones, que hiciera toda la obra del escultor: pinturas, dibujos, bocetos... y con un grupo de autores, de alumnos, nos pusimos en mi pueblo noventa días e hicimos la recreación de todo ese taller que tenía el escultor con obras de todas las épocas: de su etapa de formación, de su etapa de madurez, obras abandonadas, obras que estaba haciendo, las obras ligadas a las distintas secuencias, el guión y, bueno, la pregunta era...

Sí, que si habías compatibilizado... ese es un ejemplo...

Claro, ahí se da de una manera importante, porque tienes que compatibilizar por un lado tu trabajo... lo que pasa es que es una manera redundante de hacerlo, porque lo compatibilizas con la creación de algo que tiene mucho que ver contigo.

Claro, y también con la labor docente; estás ejerciéndola de otro modo...

Eso es, quien me está ayudando son... y, bueno, total, que eso se dio con mucha naturalidad porque formaba parte de lo que yo venía haciendo a diario aquí en la clase, por lo tanto, era llevarme la clase al taller...

Aquí hay un corte por el cambio de cinta

...me cago en la leche esto tiene que salir para delante como sea y aquí, venga, a las siete de la mañana a hacer mazas y ahí cuando ya... con ocho horas y otra masa y otra espuerta y venga... y tienes que tener un espíritu de resignación, donde no cabe esta cosa teórica, ni... y te exiges que tiene que salir por narices y hay que currárselo, y hay que quedarse hasta las cuatro de la mañana y tienes que sacarlo para adelante.

¿Y has llegado a trabajar a lo mejor en algo... en la construcción o...?

Sí, hombre, eso como está muy ligado a mi pueblo pues lo he hecho este verano. Mi primer trabajo cuando viene a Madrid... iba a hacer zanjas a Guadalajara, a Azuqueca de Henares y me pagaban a ciento cincuenta pesetas el metro; tenía un metro de profundidad y un metro de largo. Eso costaba ciento cincuenta pesetas que me daban para hacer esa zanja. Y el primer día hacía diez metros, el segundo cinco y así iba decreciendo hasta que ya te estabilizabas. Antes no existían las retroexcavadoras esas, ni las mini excavadoras, había que hacerlo a pico y pala, y ahí hice yo mi preparación del examen de ingreso, me iba a Guadalajara a las seis de la mañana y luego por la tarde me iba a una academia a aprender a dibujar; claro, coger el carboncillo con la mano llena de ampollas, ahí sí se te crea un espíritu de trabajo de taller importante.

Pues sí. Y ya, cambiando un poco el tercio, ¿qué valores artísticos piensas que tiene la arquitectura, es más arte o técnica?

Pues la arquitectura es un arte maravilloso que hoy quiere copar para sí todas las glorias, porque sí es verdad que los macroarquitectos no cuentan para nada con nadie, no les cabe en sus edificios nada de los demás, ¿no? Si acaso una sinfonía de música o una obra literaria, pero una escultura no, porque parece que entra totalmente en lucha con su obra. Y a mí me parece maravilloso, por ejemplo, volviendo otra vez a la obra de Aranzazu, donde combinan un espacio arquitectónico maravilloso con la obra de Lucio Muñoz, y Lucio Muñoz se rodeó de compañeros suyos para hacer ese mural que tiene casi treinta metros; el ábside es como una bóveda de cañón puesta de pie. Entonces, el gran mural que realiza Lucio Muñoz, entras allí y te sobrecoge porque es una especie de, no sé, es como el Altamira de las obras religiosas; el llegar allí y ver una obra moderna, un mural de un artista abstracto, conseguir un ejemplo tan misterioso, tan intimista, tan espiritual... eso sobrecoge, y eso ¿quién lo consigue? Pues lo consigue Sainz de Oiza, que es el arquitecto, que es capaz de ser generoso y servir a otro artista un espacio para la creación. ¿Qué ocurre? Que aquí se da la magia tremenda de que Lara, el otro pintor muralista que lo empezó, le vino grande el trabajo y se murió antes de hacerlo y sacaron un concurso para encontrar otro artista, y ese artista en vez de ser figurativo, fue Lucio Muñoz y,

bueno, pues hace una obra maravillosa. Y ahí es donde ves que la arquitectura, donde hay un gran artista es en Sáenz de Oiza que sabe combinar las dos cosas, como aquí lo hace Higuera, en este edificio de Patrimonio Nacional, colocando, cuando consigue terminarlo, después de los años, una escultura de Paco López, en la que yo colaboré con él, no porque yo haya trabajado en ella, que no figura en ningún sitio, pero me parece... o sea, lo digo por lo bien que hace esa escultura ahí en esa escalinata, en esa entrada.

Pero lo que yo deduzco de tus palabras es que, digamos, la arquitectura como arte sería un arte más condicionado a otra serie de factores, más que, por ejemplo, la escultura, en la que tú te puedes lanzar a cualquier experiencia.

No, la arquitectura hoy en día también es un reto exactamente igual que la escultura y, además... claro, todo esto viene dado por el encargo, por la categoría del encargo. Norman Foster cuando hace esa torre impresionante pues seguro que se plantea los mismos principios... claro que es verdad que el arquitecto puede matar, pero también puede matar un escultor si le encargan, yo que sé, bueno, también con cualquier cosilla... puede acabar cayéndose... Hombre, el reto, el encargo... yo creo que difiere en el encargo, o sea, en el artista creador, el artista que trabaja por capricho o el artista que crea o que trabaja por encargo; ese espíritu viene dado por el encargo, cuando te encargan una obra para el culto, o cuando te encargan una obra para ser venerada o para ser el emblema de la ciudad o para ser... y ya sea un edificio o sea un "chupínfano" como el de Calatrava, ese que ha puesto ahí en Plaza de Castilla.

Pero podríamos decir, entonces, que el encargo ya, de alguna manera, sí cortapisa alguna faceta de la creatividad...

Sí, te condiciona, pero esa condición te puede aportar o te puede coartar. La creación de Miguel Ángel, la obra de la Creación, de Dios infundiéndole la vida, ¿no? Bueno, pues ahí se está dando... Bueno es que, claro, ahí se da, precisamente, en una época en la que el arte estaba todo él junto, o sea, el arquitecto era pintor.

Bueno, era la cantera de la arquitectura.

Claro, era pintor, era escultor, era todo. Pero, fíjate, hay un encargo que se da, no recuerdo ahora el arquitecto, el monumento a Alfonso XII del Retiro, se lo dan a un arquitecto, y en ese concurso participa Benlliure, que tiene también un caballo al lado, maravilloso, que es el caballo de Martínez Campos, el caballo que es así como rampante, que está subiendo y escorándose hacia la derecha, con un jinete arriba esplendoroso con una capa, bueno, este hombre que era un escultor de prestigio, que se llevaba todos los encargos del mundo, sin embargo ese, le dan ese encargo y no se lo dan; se lo dan a un arquitecto y, sin embargo, el arquitecto le encarga a Benlliure que haga el colofón de su monumento, que es el caballo de Alfonso XII que está arriba, que también es un prodigio de caballo, lo que pasa es que como no se ve, porque está allí arriba, pasa como una guinda que está allí sin más, pero fíjate en la suerte de ese arquitecto, que en su monumento crea un monumento que está formado por los mejores artistas de la época. Y allí están todos los grandes escultores de la época participando. Y ese es un monumento arquitectónico donde está soportado el gran peso, está socorrido, está apoyado en los escultores, y ahí es donde se da ese espíritu con más claridad y, bueno, pues toda la arquitectura del XVIII, del XIX, que está llena de edificios emblemáticos con escultura.

Pues ya para terminar, el último bloque, son dos preguntitas: ¿Por dónde crees que va, en términos generales, el arte y qué tipologías de artistas ves hoy en día?

Pues hoy, sí es verdad que está... cuelga de todo: la acción, el "happening", la instalación, la intervención en el espacio... yo qué sé... el mero hecho de decir soy un artista que se va de ermitaño a no hacer nada a un sitio ya es una acción creativa. Bueno, pues allá cada cual, es un mundo donde valen tantas cosas... que es el momento idóneo para empezar a crear, para empezar a hacer lo que verdaderamente te apetece o quieres, porque como todo vale; sí es verdad que siempre hemos estado señalados; de todo esto que hemos hablado pues tiene mala prensa y, claro, poner en valor todo esto de lo que hemos hablado tal y como está hoy el arte es también algo para quijotes... mantenerte vivo con ese espíritu de taller tradicional.

Digamos que ahora está más el artista conceptual en boga, ¿no? En detrimento del artista artesano.

Yo creo que ya empieza a estar crisis, hoy está todo en crisis, yo creo que... ya veremos qué queda de todos estos...

Porque el artista artesano tiene un sustento ahí.

Pero claro, quién paga hoy la artesanía, con los tiempos que corren, que no se come, a no ser que sea comestible... y, bueno, pues si hacer unas patatas con carne es arte, pues, entonces, sí estamos en la línea.

Bueno, pues con esto hemos terminado. Muchas gracias.

Entrevista a Rafael Rodríguez de Rivera (Madrid, 22-1-2013)

La entrevista que a continuación traemos aquí se enmarca en el proyecto de investigación que estoy desarrollando y que busca arrojar luz a la parte más oscura del trabajo que realizan determinados artistas plásticos, esa en la que se produce una intersección entre el artista y el operario.

¿Cómo se forja un artista?

Pienso que al artista lo que le hace falta es trabajar. Yo soy un privilegiado aquí. Acabé la facultad, empecé con Monir, y luego con José Luis Fajardo, José Luis Alexanco y un arquitecto, José Luis Álvarez Prieto. Montaron un estudio de obra gráfica, y ahí tuve la gran suerte de empezar a conocer a todo el elenco de artistas.

¿Entonces piensas que la facultad no es la vía para forjar artistas?

Hombre, te da cierta base, pero yo creo que el conocimiento verdadero viene del contacto con artistas y del trabajo que han investigado otros señores y del cual tú vas aprendiendo y vas sacando de colaborar con ellos.

¿Y crees que hay un ímpetu que te mueve al tema de la creación plástica y artística? ¿Hay algo que reside en ti que te hace diferente?

Indiscutiblemente. Hombre, diferente, no sé, pero... ¿diferente la obra con respecto a los demás?

No, el hecho de decir: "Tengo la predisposición de dedicarme a esto". O sea, ¿hay un impulso interior?

Sí, pero yo creo que eso también te pasa en distintas actividades de la vida, como matemático, como médico... pero yo creo que sí, que tienes que tener algo especial que realmente te apetezca y te llame la atención. A mí hay gente que me critica cuando digo que para pintar todo el mundo sirve. Y para dibujar igual. O sea, técnica y horas. Igual que en el XVIII las señoras todas tocaban el piano, lo cual no quería decir que

fueran pianistas. Pues eso es igual, o sea, para dibujar y para pintar todo el mundo valemos, pero, luego, el artista puede ser uno, dos, tres... el resto a lo mejor no vale para ello.

¿Y tú qué crees que sería lo que diferenciaría a esos pocos del mero ejercitante de unas técnicas?

Uf, es muy difícil de definir. Es como plasmar el alma. Hay algo en su obra que la hace que sea especial, que sea única y que realmente te atraiga. Que te provoque emociones, que eso es lo difícil. Yo creo que es para lo que tú luchas en el día a día: para poder presentar una obra y que la gente la vea y que no le sea indiferente, y luego que le cree cierta emoción, porque si no, no llegas a tener ese nivel. Evidentemente, cuando vas a ferias o a exposiciones, realmente comprendes lo que tienes y lo que te falta. Ves que hay cosas maravillosas de gente muy concreta en el mundo del arte que son los que realmente están ahí y comprendes por qué tienen que estar ahí.

¿Y tú te consideras artista?

Sí. No sé a qué nivel, pero me considero artista.

¿Y por qué?

Porque creo que es lo que me gusta hacer y es por lo que he luchado toda mi vida. Dejemos aparte lo que es cuestión económica, si fuera lo importante, entonces buscaríamos otro trabajo con el que, evidentemente, llegaremos seguramente mejor a final de mes que dedicándote solo al arte. Pero me considero artista porque... bueno, lo de la palabra "artista"... te lo tiene que definir la gente. Tú no, tú te dedicas a un oficio que has elegido, que es el del arte. Yo para ello me estoy manteniendo con el taller de grabado, con estampaciones para distintos artistas; gracias a ello voy aprendiendo de todos ellos cuando hacen su trabajo; yo colaboro con ellos y me va enriqueciendo a mí. Mi día a día está dedicado al arte y al mundo del arte. Y, aparte, hay mi obra. Tengo la necesidad de tener que hacer mi obra. Entonces, creo que eso ya, a mayor o menor escala, dentro de lo que se considere artista o del nivel que debe tener el artista, me considero que estoy dentro de ese nivel.

Vamos a tratar también el tema de la doble dimensión de artista y de trabajador de los oficios del arte, pero me gustaría además que me empezases contando un poco los principales hitos de tu trayectoria artística.

Hombre, los momentos principales... yo creo que el principal es que la familia te haya dado el apoyo. Yo en eso tuve muchísima suerte, porque por parte de mis padres y de mis hermanos, que somos catorce, no he tenido nunca ningún rechazo a ello, sino que es lo que te gusta, es a lo que te quieres dedicar... dedícate.

Y luego, la gran suerte de que, antes de terminar la carrera de Bellas Artes, conocí Monir, el artista de Bangladesh, que estaba aquí en España y tenía un taller de grabado; empecé a trabajar con él. Luego empecé a conocer a otros artistas, luego pasó lo del taller de G3, formado por Fajardo, Alexanco y Álvarez Prieto, donde seguí conociendo a artistas, y eso me sirvió como formación para en un futuro no muy lejano poder montar yo mi taller. Al principio lo monté modestamente en la casa donde vivía yo y luego ya pude saltar a este.

¿Y en tu ejercicio artístico qué habilidades has descubierto que creías no tener?

Un amigo me decía que el taller es como un combate de boxeo, y yo creo que el mundo de la pintura es igual: una lucha constante con las ideas que tienes y la materia que tienes para poder plasmar tu obra, porque, aunque llega un momento en el que te serenás y te relajas y lo ves con más calma, pues se te pasa el día a puñetazo limpio. Llega un momento en que es agotador.

O sea, has sabido hasta donde pueden llegar tus límites de autocontrol.

Sí, incluso trabajando con otros artistas. Tienes que medir... porque, claro, hay artistas a los que ya, a través de los años, conoces; hay otros que... eres novato, no los conoces y el empezar a trabajar con ellos es un poco medir las fuerzas, porque tú vas a aprender, pero también tienes todo lo que es el oficio de un taller, me refiero a lo que es hacer la obra gráfica, y ellos te van a enseñar y normalmente saben más que tú de pintura o de grabado, pero, claro, hay que equilibrar las dos fuerzas para que el trabajo llegue a un buen fin y se desarrolle perfectamente.

¿Y qué crees que predomina más, el artista introvertido o el artista que comparte experiencias...

Cuanto mayor es el artista, yo creo que es más sencillo. Cuando un artista sabe que lo es... por mucho que una persona vaya a imitar su arte, nunca lo va a hacer igual, es totalmente imposible. Siempre se va a notar que no es la misma mano la que lo ha hecho. Yo he trabajado con artistas que son el número uno y súper a gusto, con una sencillez tremenda. En cambio, ha habido gente que no era tan número uno y han sido peores.

¿Quizá el hecho de estar más acomplejados les hace cerrarse sobre sí?

Sí, yo creo que también existe una bola que es también un poco fantasiosa, que es el divismo. Yo creo que el ser divo es para una noche de estreno. En el día a día, todos somos iguales. Todos tenemos las mismas necesidades, todos caminamos igual y te lo tienes que currar.

Mucha gente ha definido el grabado como un arte menor. Hombre, qué casualidad que el grabado sea un arte menor y que todos los grandes artistas acaben haciendo grabado. Entonces a mí me parece que es una cosa incoherente. Cuando un arte es menor, las grandes figuras lo desprecian y pasan de él. Ahí tenemos los ejemplos de Durero, de Goya, de Rembrandt, y esos señores de menor no tienen nada. Por eso no entiendo cómo se ha llegado a decir que es un arte menor, cuándo se nos ha dejado comernos la cabeza para considerarlo como un arte menor.

¿Y qué representa para ti el taller?

¿En qué sentido?

En general, o sea, como artista en este caso, dado que tú tienes la doble dimensión.

Yo creo que es como la cocina para el cocinero. A mí, personalmente, me parece lo más enriquecedor del mundo del arte, porque no es lo mismo ver parir un cuadro o un grabado, y el proceso que conlleva, que luego simplemente verlo colocado en una galería o en un museo. Entonces, te ayuda a comprender muchísimo más el arte y a conocer, por supuesto, al artista y por qué se hacen determinadas cosas dentro de una determinada obra de arte. Yo creo que es la clave. Me encanta ver la pintura, los disolventes, la porquería, el desorden... es la magia, es que es la magia. Es donde, realmente, encuentras cosas que luego nunca vas a ver en una galería y que no vas a ver en ningún museo. Encuentras maravillas... pero maravillas ya no solo de una tela o de un papel... sino incluso de mezclas de pintura... Claro, yo también lo estoy viendo con otros ojos, es decir: "Joder, tío, menudo color has sacado, ¿cómo has sacado esto?". Y donde realmente aprendes.

Porque, claro, el artista tampoco deja de ser un científico que investiga, que inventa.

Claro, por eso cuanto mayor es el nivel del artista tiene mayor seguridad y lo ves como muy cercano dentro del estudio.

Ahora, también comprendo que a la hora de crear, pues nosotros seamos muy raritos; no nos guste que haya nadie, porque te metes como en tu propia burbuja. Yo, hay veces que el compañero este que está trabajando conmigo, durante toda la mañana ni nos hablamos; él está haciendo su obra por un lado y yo estoy haciendo la mía, entonces te metes como en una especie de burbuja donde no le haces caso ni a la radio; tienes ahí una cosa de fondo, que suena, pero estás metido en tus papeles, tu pintura, tu tela... es magia. Y el grabado es magia, también.

Y, hablando del grabado, ¿qué crees que aportan los oficios tradicionales al arte?

Pues yo creo que aportan el conocimiento. Lo academicista, para mí personalmente, sigue teniendo mucha validez, es necesario, o sea, tienes que empezar por lo que realmente es el Ave Fenix del arte, luego ya puedes hacer lo que te dé la gana... todo el mundo te dice: "Es que mira Picasso lo que hacía...", bueno, mire usted, desde que empieza Picasso

hasta que acaba, la trayectoria de toda su obra. Es totalmente academicista en un principio y luego ya va derivando su arte hacia distintas salidas, tanto al cubismo como a la abstracción. Yo creo que es primordial el tener una buena base, el tener un buen dibujo, el estudio de la luz y de los colores. Creo que es muy importante. Yo no sé si las dominaré del todo, pero creo que me han dado muy buena base para poder mantener un taller de grabado abierto y luego hacer mi obra.

A otros artistas plásticos que he entrevistado les pregunto si han desempeñado alguna labor más de índole funcional compatibilizada con la artística; en tu caso es obvio lo del tema del grabado, que es más artesano, entiendo.

Claro, es una prolongación del arte.

Y me gustaría, aprovechando que eres el primer grabador al que tengo la oportunidad de entrevistar, que me contaras siquiera sucintamente en qué consiste, si lo ves más un arte o una artesanía, o cómo lo concibes.

Es fácil de explicar: como grabador-artista, es arte; como grabador-taller, es artesanía. Me explico: si aquí mañana viene un artista y hace su obra, su obra es la que es arte; en ese momento, yo me estoy convirtiendo en el director técnico del taller para que su obra se pueda realizar en una plancha, entonces yo ahí pierdo toda la parte de lo que es el arte.

Eres un operario.

Claro, soy el que prepara las planchas, el que barniza las planchas, el que mete la pruebas en el ácido, soy el que una vez que las planchas estén mordidas y se saca la prueba, el que hace el color, pero el artista es el que elige el color de la plancha y elige si esa plancha hay que pulirla o hay que morderla más para que tenga distintos tonos. Entonces yo ahí soy como un mero instrumento. El que domina... es decir, toco la batería porque la domino. El director de orquesta en ese momento es el artista. Es el que me dice lo que quiere. Ahora, cuando yo me meto a hacer mi grabado, yo ya, a mi técnica y a mis conocimientos, uno lo que es el arte, porque yo estoy creando.

¿El proceso de grabado es creación o es mera plasmación de lo previamente creado?

Sí, porque tú creas la plancha. Cuando yo me convierto en técnico de taller, yo ahí soy artesano, pero cuando yo me transformo en grabador-artista y al mismo tiempo técnico de taller, ya soy artista, o sea, son las dos cosas.

Ahí se produce la intersección.

Claro, en cambio, cuando trabajo para Santiago Serrano, Para Feito, para Canogar... yo ahí soy el artesano, el que está dirigiendo el taller y el que hace la plancha, pero quien realmente interviene esa plancha es el artista, a no ser que venga alguien y me diga: "Oiga, que hay que reproducir esta obra de arte", entonces también eres artesano pero ya estás colaborando tú en ello. Entonces, mi papel como artista, cuando trabajo para alguien, que no sea mi obra, no ha de figurar esa intervención mía, o sea, yo no soy quién ni para opinar ni para desvirtuar o ayudar a labrar la pieza. El artista es el que lo tiene que hacer y, me guste o no me guste, yo me tengo que callar, es su obra y si la ve bien, pues bien, y si la ve mal, pues habrá que intentarlo de nuevo y reiniciarla.

¿Cómo te vino la vocación por el grabado y cómo lo aprendiste y dónde?

Yo acabé el colegio, hice la mili, como se hacía en aquella época, y antes de empezar la facultad, curiosamente en Madrid no me daban el traslado de una universidad a otra, existiendo solo una facultad de Bellas Artes. Entonces, bueno, antes de que me dieran el traslado, como no sabía qué hacer dije, pues voy a estudiar banca, voy a hacer unas oposiciones y por lo menos viviré de ello. Por supuesto, no aguanté. No fui ni capaz de presentarme al examen porque me pareció un coñazo; entonces dije: yo me dedico a la pintura. Empecé la carrera de Bellas Artes, y por azar no valía porque además mis conocimientos sobre el mundo de la gráfica eran mínimos, por no decir nulos. Empecé a hacer grabado y me gustó. En aquel momento estaba en la facultad, teníamos el dibujo, la pintura, el modelado, la fotografía y el grabado. Tenía que empezar a descartar, porque económicamente no podía atender a los

papeles de grabado, a los papeles de fotografía, a los papeles de dibujo... los azares de la vida me llevaron a seleccionar el grabado y seguí en el mundo del grabado... y creo que me ha venido bien, porque creo que me ha sido más fácil dedicarme, o poder vivir, de alguna forma, con el grabado que si hubiera cogido la pintura, porque ese tiempo he tenido el taller y, aparte, mi obra. He tenido, como decías antes, dos oficios al mismo tiempo, totalmente vinculados.

Claro, de la otra forma siempre es más azaroso continuar...

Es muy difícil, a lo mejor hubiera tenido que dedicarme a otra cosa si me hubiera dedicado solo a la pintura, porque, como te he dicho antes: o tienes un don especial y sales disparado y llamas la atención o, si no, cuesta muchísimo.

Acabamos de ver que durante muchos años has compatibilizado las dos tareas.

Y espero seguir haciéndolo.

¿Aparte del grabado has realizado alguna otra tarea más de operario o de obrero que de artista; precisamente en la consecución de algún fin artístico te has visto inmerso en el uso de una técnica propia, por ejemplo, de la albañilería...?

Bueno lo he visto con mi propia obra y luego, también, con compañeros de la facultad, en un momento determinado, pintamos un local, un comedor, de esos grandes, haciendo un mural, pintando columnas y cosas de esas, un poco como decoración, tipo como si fuera un escaparate casi de teatro... y... cuando he tenido que ayudar en algún taller a cualquier cosa. Cuando pillo a los otros en un taller, no me importa ayudar: si hay que montar un bastidor, se monta; si hay que poner una tela, pues ayudo a poner una tela...

Y, al final, eso te enriquece porque aprendes...

Claro ves que hacen tal cosa y como que te apetece hacerlo, aunque ves que estén haciendo algo con unos papeles, al final, no sé cómo, acabas picando.

Otros pintores a los que he entrevistado, me comentaban que han hecho muralismo y que han aprendido a mezclar materiales, y tal... y los albañiles se sorprendían de cómo ellos mezclaban, a lo mejor, otras cosas. O sea, que había una retroalimentación.

Claro, lo que pasa es que ahora también nos hemos vuelto un poco más vagos. Porque como el noventa por ciento de las cosas te las dan ya casi preparadas. Que es un error, por otra parte, porque luego no sabes lo que va a durar eso. Pero, en fin, ya nadie preparamos como se preparaba antiguamente. Ya me gustaría, pero me parece que...

Luego está el artista meramente conceptual, o que se mete en el tema digital, que ya está alejado...

Yo ahí me pierdo. Que no me malinterprete nadie. No es que no me interese, o sea, a mí personalmente en mi obra no me interesa. Hay gente a la que su obra le lleva a eso, y me parece muy bien, pero a mí, en mi trabajo, no me llama la atención. La resuelvo de otras formas, a lo mejor, más rudimentarias, más toscas, pero, bueno, lo que quiero conseguir lo consigo por otro fin y es lo que me vale.

¿Y crees que un artista plástico, de estos a los que nos referimos, está acostumbrado a bregarse en el taller con las técnicas y, a veces, con los oficios del arte tradicionales, está más capacitado que cualquier persona normal para meterse en tareas más propias de un operario, como puede ser un albañil o... o sea, en tareas de albañilería, reformas...?

Hombre, creo que somos manitas y por eso podemos hacer chapucillas. Te puedo tapar una grieta con yeso o con cemento, pero a mí no me digas que te tienda una pared porque no sé lo que va a pasar mañana, a lo mejor se cae la pared, o no sé tenderla porque no la he tendido en mi vida. A lo mejor si me paso quince días tendiendo paredes pues sí sé tender la pared, pero yo, como decía mi padre: "Cada uno está para lo que está". Si usted es mecánico de coches, usted me arregla el coche, porque yo, por mucho que abra el capó, no voy a saber lo que hay dentro; hay piezas que no tengo ni idea... esto es así, cada uno tiene su oficio... que creo que también es un problema que hemos tenido

en los últimos años: que nos hemos creído que todos servíamos para todo. Y no es así. O sea, cada señor tiene su oficio, es el que ha aprendido, de lo que ha trabajado, y por eso ha habido oficios, porque, si no, valdríamos para todo, todo el mundo. Y no es tan sencillo. Ahora para pintar vale todo el mundo.

Yo siempre valoro, cuando analizo a un artista, su obra de corte más realista, o sea, si veo que traza bien el retrato realista, y luego ya asimilo mejor toda lo que trasciende, a partir de ahí, hacia la abstracción, pero me gusta más la técnica depurada.

Es que yo creo que hay que empezar desde lo realista. Pero también soy de la opinión de que detrás de cada abstracción hay una realidad. Todo abstracto, como base, sale de algo. No sé, como tú te lo imagines, como te dé la gana. Porque si no, no tendría sentido, o sea, si yo pongo una mancha roja, una azul y una verde y no sé lo que estoy poniendo, no tiene ningún sentido el cuadro. Entonces, para que tenga cierto ritmo y armonía... lo tienes que tener muy claro. Aparte que, también, cuando tú estás haciendo una obra de arte, de alguna forma, el cuadro, o el grabado, te va dirigiendo, más o menos, por donde tienes que ir. Es como que te lo pide. Hay veces que te pide demasiado, y no lo ves, sigues metiendo y te lo cargas. Pero, de alguna forma, es como que te va pidiendo los pasos que tienes que darle. Es un caso curioso; es difícil de explicar, por eso lo que te decía antes de la exposición esa de Feito: ves que no puede ser un azar. No puedes decir: ha metido aquí esos toques porque sí, por la buena de Dios... No, porque si no se caería todo el cuadro, si no, no funcionaría; entonces, cuando ves que funciona, hay una lógica.

Eso es lo apasionante también de seguir la trayectoria de un artista: ver la evolución personal y el porqué de su evolución.

Claro, vas viendo cómo evoluciona su obra y cómo cambia su obra.

De acuerdo. Luego, también, otro tema que me gustaría tratar es el tema de la arquitectura. ¿Tú cómo la concibes, más como arte o como técnica?

La arquitectura es un arte, volvemos a lo mismo, como el grabado: están los artesanos, que son los que levantan el edificio, y está el artista, que es el que recrea ese edificio.

Pero hay edificios más de índole funcional, como son los bloques de viviendas.

También hay pintura que es más decorativa. Hay pintura de museo. En pintura estamos en distintos niveles. Están los grandes señores, que son los que se dedican a grandes colecciones y a grandes museos, grandes fundaciones. Luego están los que decoran un nivel económico alto, pero no el alto del todo, y luego las decoraciones mondas y lirondas. El arquitecto es igual: es el señor que te hace el Palacio Real y el señor que te hace un chalé en el pueblo. Crean los dos pero a distintos niveles, claro.

En unos media más la voluntad de estilo, por así decirlo... o el ímpetu artístico

Yo, por ejemplo, a Calatrava lo considero como un artista. Es que normalmente tú no tienes una casita de esas porque no puedes; entonces es como la parte alta de lo que es la arquitectura. Pues igual ocurre en el mundo del arte: tienes a Tapies en el nivel de la leche y, luego ya, vete bajando escalafones... que no por eso va a ser menos artista, o sea, será menos artista de cara a la galería. Hay gente muy buena, que no es ni conocida, y trabajan fantásticamente y no por eso son menos artistas.

Pero vamos, por supuesto, la arquitectura para mí es un arte. Sin lugar a dudas. También está el arte de jugar con las materias. También tienes que saber elegir esas materias. La exposición que se montó ahora, la del Colegio de Arquitectos, a mí me ha parecido maravillosa la remodelación que han hecho ahí. Y los materiales, que pueden ser simples, madera, tierra, cristal... veías que... ole, cómo estaban metidos, como los habían seleccionado. Eso es lo que hace que sea diferente. Y eso, llevado al arte, son otras cualidades, pero en la arquitectura te ocurre igual, eso es lo que hace que sea diferente.

Me comentaba un escultor en otra entrevista el hecho de que cuando se hacen nuevos espacios arquitectónicos, estos adolecen... ya no se hacen para dar cabida a otro tipo de manifestaciones, como puede ser la escultura, o la pintura al fresco, otras manifestaciones que antes sí, sobre todo en los grandes edificios, las grandes construcciones eran más acogedoras a todo ese tipo de experiencias artísticas.

Hombre, sí, pero yo creo que hay de todo también. Supongo que habrá grandes fundaciones con grandes salas, con grandes halls, donde se pueden poner tanto esculturas como cuadros.

[Hay un corte porque se termina una cara de la cinta]

Cuando en el mundo del arte se va a hacer un macroproyecto, se lo dan a una persona muy determinada, no se lo dan a todos. Con los espacios ocurre más o menos igual, claro.

Bueno, ya para ir terminando, me gustaría que me comentaras por dónde crees tú que va hoy en día el arte, o qué nos espera en el futuro, o qué tipo de artista crees que va a predominar... un poquito un panorama general desde tu punto de vista.

Yo creo que se va a tener que empezar, o se va a volver a recuperar un poco lo que, a lo mejor, se ha perdido... que sea un poco menos a la ligera. ¿Por dónde va a ir? Pues no lo sé, porque yo he tenido a gente joven que ha venido aquí a comprar un cuadro y me he llevado la sorpresa de que han querido cosas muy realistas. Yo me esperaba que iban a ser cosas como más modernas, más del momento actual.

Hay una convivencia, ¿no?, de tendencias.

Sí. También creo que le queda mucho por descubrir a la sociedad en general. Hay mucho que ver, mucho que mirar, igual que en música hay mucho que escuchar... entonces, lo que nosotros tendemos a ver, aquí en los talleres, y a hablar en los talleres y a decir en los talleres, tampoco es el día a día de la calle. La gente de la calle tiene mucha información y formación sobre lo que se está haciendo en el arte. Y por dónde irá, pues no sé... hombre, creo que esa es la gracia también del arte

La incertidumbre, ¿no?

Claro, o sea, yo creo que si no, nos hubiéramos dedicado a otra cosa. Si no tienes un poco el agobio de... de qué vas a vivir, o cómo va a salir esto, o cómo va a funcionar, si no, no estás aquí. Es un poco también como el circo: es estar en la cuerda floja todo el día. Y que aunque tengas una temporada maravillosa, y triunfes, y vendas y lo que te dé la gana, es que al día siguiente, a lo mejor, no se acuerda de ti nadie.

Lo que hace dos años era bueno, lo ha dejado de ser. Y a muchos artistas les ha pasado. Ha habido muchos artistas que han estado en la cumbre y de repente han desaparecido. Y decir: bueno, y qué es de fulano, y qué es de mengano, hace mucho que no sabemos de él, y hace mucho que no hace obra...

¿Por dónde va a ir esto? No lo sé. Yo espero que no se arregle para poder seguir continuando. Hay que luchar, es que no hay más remedio...

Y siguen saliendo artistas, y buenos...

Claro, y ahora estamos con lo digital, pero lo digital va a tal velocidad, que a lo mejor dentro de cinco años es otra cosa totalmente distinta. Ahora se utilizan mucho los clásicos, los vinilos, todo eso, pero es que a lo mejor dentro de cinco años ya no funciona, no es lo que está de moda, no es lo in.

Incluso un mismo artista puede trabajar en varios campos, en lo digital y en lo más artesanal.

Yo tuve una exposición que monté en mayo del año pasado, y me hicieron una crítica estupenda: "Por lo menos hemos visto pintura"; es que hace tiempo que la gente no pinta, que se ha quitado lo que es la brocha y el pincel... bueno, pues gracias, pues eso que me llevo. Entonces, por eso te digo que no lo sabes, no sabes por dónde va a funcionar, a lo mejor damos un vuelco total y volvemos al Renacimiento. Esto es un misterio, lo que te crees que a lo mejor ha desaparecido y que se ha dejado de usar, se vuelve a poner de moda... No lo sé, haciendo

cuentas, acaba siendo una moda, la tendencia que hay durante unos años y, ya te digo, es un círculo que va dando vueltas, dando vueltas.

Me gustaría saberte decir qué va a pasar en el futuro, pero creo que no estoy capacitado para eso.

Bueno, más o menos, hemos trazado una perspectiva.

En el fondo la crisis nos ha hecho ver que no era tan fácil todo. Creo que nunca ha sido fácil pero...

Claro, se ha vivido como en una ensoñación...

Ahora tenemos que apechugar otra vez todos y dejar el individualismo y empezar a arrimar el hombro. Claro, si es que no hay más.

Entrevista a Benito Lozano (Madrid, 3-2-2013)

¿Cuéntame si te consideras artista y por qué?

Sí, me considero artista, el por qué tampoco te lo podría razonar, la verdad; pinto desde niño, desde lo quince años; he escrito un poco de poesía y tal, pero una razón clara tampoco tengo.

¿Y se requiere predisposición, o lo es uno sin darse cuenta?

Yo en eso creo que en mi caso pudo ser una situación de mi vida, porque yo, por ejemplo, yo con quince años tuve fiebres reumáticas; tuve un desvanecimiento jugando al fútbol, yo quería ser futbolista, que era lo que me gustaba, entonces, ahí ya, el hecho de la enfermedad, siempre te acerca un poco al mundo del arte, aunque siempre había escrito también, yo de niño escribía poemas, y luego ya empecé a dedicarme a la pintura; también tuve cierto tipo de apoyo; desde que empecé a pintar ya vendía cuadros, mi padre me vendía cuadrillos, empecé a ganar concursos, ya con quince años, no sé, más o menos... fue llegando.

¿Y tuviste una formación?

Sí, estuve estudiando Artes Aplicadas, me metí en decoración; hice varias cosas. Al final no hice Bellas Artes porque en aquel tiempo no había Facultad en Málaga, cuando yo empezaba, y luego ya pensé muchas veces en hacer la carrera, pero no... yo tengo formación de Artes Aplicadas. Y luego fui un poquito autodidacta, pero también he estado muchos años dibujando, yo empecé dibujando mucho tiempo en la escuela y pintando hasta los veintitantos. Coincidió que exponía y que iba a la Escuela de Artes Aplicadas. O sea que, más o menos, le dediqué tiempo.

¿Y, así, los principales hitos de tu trayectoria artística?, si me quieres contar algunos.

Yo tuve bastante éxito en los años ochenta en Málaga, de joven, con el rollo de la movida y tal, tuve algunas oportunidades, hice alguna buena exposición... ahí si tuve... Luego ya nos vinimos aquí en el año ochenta y ocho y aquí ya empecé a ir decayendo. He expuesto en Arco alguna vez, en Amsterdam...

Es verdad que cuando se dejó de producir esa ebullición de los años ochenta... porque yo he tenido otros pintores que me han dicho eso, que recuerdan con un cariño y una fuerza aquella época en la que se hacían tantas cosas... Cuando se institucionalizó todo es cuando se perdió esa pasión.

Efectivamente. Hoy está todo demasiado explicado. Está muy bien teorizar, pero ya todo es teoría; vas a una exposición del Reina y hay doscientos folletos para explicarte una cosa que a lo mejor es X tirándose por un puente, y lo más bonito es, a lo mejor, sentirlo, ¿no?

¿Tú sientes que hay poca atención por parte de la crítica hacia los artistas?; algunos artistas me han comentado que hay poca gente que se ocupe de escribir sobre ellos.

Bueno, lo que pasa es que hoy en día la crítica ya sabes tú que no existe prácticamente y que cuando existe es prácticamente como publicidad, "El País", ¿qué es?, publicidad, ya sabes que lo que está haciendo es publicidad a la galería o al museo, y lo mismo en todos. Un crítico hoy en día no es capaz de opinar libremente, si tú, por ejemplo, te dedicas a la crítica no puedes decir, estoy en Madrid... en fin, que están muy supeditados a los medios. El crítico no es libre de ir a ver una exposición, que eso sería lo bonito. No es libre de publicar lo que quiere; puede publicar lo que quiere sobre lo que le dicen.

En tu galería, que he expuesto yo, ¿qué ha pasado? [*se dirige a su esposa, que es gerente de la galería Rafael García*] Le ha dicho el tío del "ABC": "O me pagas el módulo o no sale crítica. Eso hay que decirlo, eso es la realidad. Cuando te mandan el crítico, la Paloma esta o la que fuera, ella opina lo que le parece, pero ya está condicionada porque tú has pagado, o sea, no tiene la libertad de poder opinar libremente.

[*Interviene Dolores Sánchez, la esposa de Benito Lozano: "Había una crítica que tenía el 'ABC' que esa sí era libre y, cuando algo le gustaba de verdad, iba y hablaba, luego ya no pudo tener esta libertad, pero estuvo mucho tiempo trabajando libremente y, cuando algo le gustaba... publicaba una vez al mes y la mujer cuando le gustaba algo sí que hablaba, pero... ésa creo que fue la última libre que yo conocí, todos los demás han estado siempre..."*]

Hace poco hubo una ponencia de críticos y le puse al Rueda: Deberíais hacer una ponencia de cuándo la crítica dejó de ser crítica y se convirtió en publicidad. Eso es la realidad, y él lo lleva a rajatabla.

Digamos que no predomina la figura del crítico independiente, sino que es una corporación, ¿no?

[Interviene Dolores Sánchez: "En los periódicos principales, como el 'ABC', 'El País' o 'El Mundo', no existe"].

Yo lo que deduje de una mesa redonda a la que asistí, era que estaba polarizado, hacia arriba o hacia abajo, o sea, había una concentración escasa de muy poca gente y muy cautivos y luego una proliferación por debajo de revistas digitales...

Gente independiente que no tiene acceso.

¿Qué habilidades has descubierto en ti que creías no tener ejerciendo labores artísticas? Eso que has dicho: no sabía yo que podría alcanzar esto.

Particularmente a mí no me ha sorprendido nada, yo lo llevo con normalidad.

Y así en tu faceta más experimentalista y tal.

Es que yo he hecho cosas muy experimentales y muy vanguardistas y también he hecho cosas muy tradicionales, y las sigo haciendo, de hecho. Tú imagínate, he estado pintando a lo mejor una copia del XIX y hacía a lo mejor una obra minimalista. Que eso es lo que te decía antes, un poco te saca de lo tuyo, te lleva... pero también algo te aporta.

Y que has hecho, pintura...

Y he hecho escultura, hombre yo empecé haciendo de todo. De escultura gané varios premios... el premio de la Junta, luego me enchufé a mi hermana e hizo ella escultura, yo ya me tuve que quitar de la escultura y siguió ella.

De vez en cuando hago alguna, ¿eh?, alguna cosilla.

¿Qué materiales manejas?

Cosas sencillas, como en la bola que has visto... más montaje.

¿Y has tenido aparte de la casa actual algún taller?

-Cuando vivía en Málaga tenía un cuarto que lo dedicaba.

¿Y qué representa para ti el taller?

Hombre, para mí es un sueño, porque hoy en día no me puedo mover. Tú imagínate, yo tengo ahí cuadros de tres metros enrollados y si los estuviéramos viendo pues no sería lo mismo.

¿Qué aportaciones crees que otorgan los oficios tradicionales al arte?

Para mí es básico, sinceramente, el artista que solo da ideas... a mí me gusta mucho el artista de la física, que trabaja lo físico, entonces yo lo valoro, lo valoro en el arte.

¿Cuál ha sido tu relación con dichos oficios?

Absoluta, ya te digo, yo he hecho restauración; durante un tiempo estuve trabajando restaurando obras antiguas, y ahí aprendí mucho y tal... he hecho copias, he hecho... he trabajado mucho en la pintura; conozco muchos procedimientos, muchas técnicas; a lo mejor no las utilizo pero las conozco.

¿Y has compaginado la tarea más o menos artística o artesanal con alguna tarea más de ámbito funcional, o sea, más de operario...

Yo no, pero me arrepiento de no haberlo hecho, porque yo creo que de joven tenía que haberme... en vez de todo basarlo en el arte, tenía que haber cedido un poco y haber dicho: me voy a meter de camarero, y seguir pintando. Porque luego es verdad que estar siempre con la pintura. Cambia la experiencia.

Y no te ensimismas.

Te digo una cosa, que conozco el tema de gente que lo hace y, sin embargo, no pinta, ese es el problema. Yo tengo unos amigos profesores y, ¿qué les pasa?, que no pintan. Entonces, sí yo tengo mi trabajo, que en realidad estoy liberado, que luego me meto en mi estudio... te metes en tu estudio y no haces nada... cuando tienes una exposición te pintas tres cuadros en el mes siguiente y no tienes esa continuidad.

Lo ideal en el arte, como en todas las profesiones, es dedicarte plenamente a ello, pero dedicarte solo a tu arte es muy difícil. Yo me meto aquí y sigo esta línea y pinto doscientos cuadros y de ahí no me salgo, y no porque tenga un contrato con una galería, sino porque me apetece, ¿eso quién lo hace? El que tiene un contrato con una galería y le coincide. Y ese tema ya sabes tú, que todo el mundo le dice: mira cómo se repite el tío, como crea estilo, ja, ja, ja... Mira Barceló, si Barceló cambia, no vende; si Barceló se pone a hacer minimalismo, se acaba Barceló. Barceló sigue con los barro y con las arcillas.

El artista queda cautivo.

Queda cautivo. A Barceló yo lo veo cautivo.

Sabes que es la opinión de los artistas fracasados, si recuerdas la película esa del Schnabel, en la que había un artista que hacía de pintor fracasado que decía: "Yo la libertad que tengo es que hago lo que quiero".

La coherencia de estilo es ideal para un galerista porque vende un producto.

Tú viste el otro día lo que publicaba Soledad Lorenzo, por qué dejó de ser galerista. Y contaba que vio a un chico inglés que le llegó, y dice, lo vi muy interesante, pero pensar en todo el proceso que necesitaba para sacar a este chico, y tal... ya no se vio ella capacitada y abandonó... Eso es muy fuerte; eso es muy fuerte, porque está diciendo que en realidad lo que está haciendo del tío es un producto. Eso es un producto, cógeme a un tío, mételo en tal sitio, mételo en otro, llévalo a ferias, poco a poco lo vas haciendo, el otro...

[interviene Dolores Sánchez: "Claro, el éxito del artista es la labor que realiza el galerista con ese artista, no el artista en sí"]

Yo he conocido a algún artista que es muy empresario de sí mismo, pero no todo artista tiene que tener esas habilidades, de ir negociándose a sí mismo.

Hombre, hay gente que sabe mucho.

Con esa cualidad se nace, la de ser emprendedor...

Sí, claro, esa gente son los que tienen verdaderamente éxito y acceden a más historias, pero en realidad lo normal es difícil; también ten en cuenta una cosa: en España si tú no trabajas con una galería fuerte no eres nadie, o sea, tienes que... la única salida es trabajar para una galería fuerte. Eso te hace tener medios para trabajar, se divulga tu obra...

¿Y te has visto inmerso en una labor propia de operarios en la consecución de una meta artística?

Yo, muy habitualmente, ya te digo, he hecho restauración, he hecho imitaciones, he hecho copias, he hecho retratos.

¿Has hecho murales en paredes?

Alguna cosilla también he hecho.

¿Y has tenido que consultar con algún obrero alguna técnica o lo has aprendido...?

Mira, yo por ejemplo, a mí me llegó una vez un tío y me dijo: quiero que me hagas... ¿lo grabamos esto?, esto es fuerte... ja, ja, ja

Yo conocí a un chico que me dijo: necesito, para una nueva casa que me he comprado, que me hagas un Sicilia, un Feito, quiero dos... y así me dio una lista de tal... toma te voy a pagar, no sé si entonces fueron

trescientas mil pesetas, y, nada, ahí me puse yo: su Sicilia de dos metros, a la manera de Sicilia, su Feito y tal. Yo allí investigando, lo miraba... entonces fui probando... Me documenté más o menos... lo que te puedes documentar en el Feito, viéndolo, más o menos tenía una idea, pero el Sicilia me era muy fácil, porque lo conocía, ese tipo de técnica, entonces, pues nada, lo invité a que viniera, para que viera el proceso... fue una experiencia interesante y me gané un dinerillo.

Digamos que lo matérico está ahí, y luego están los obreros y los artistas, y cada uno lo maneja, ese elemento matérico, con un fin concreto.

Sí, claro.

[interviene Dolores Sánchez: "Es que la artesanía es la repetición..."]

¿Y piensas que hay valores artísticos en la arquitectura? ¿Eso es más técnica o arte?

Sobre eso, precisamente, hace poco tuve yo una disputa con alguien por internet, y es que la arquitectura y el arte yo lo veo difícil, a mí me cuesta verlo, porque veo la utilidad; considerar un edificio un objeto de arte... yo no lo veo.

¿Ni siquiera en Gaudí?

Hombre Gaudí...

Pero yo en el edificio de Nouvel no puedo ver arte, aparte de que me ha quitado todas las vistas... Sin embargo veo un interior que está muy bien, el interior del edificio de Nouvel a mí me parece bien. Pero ese caso particular es un churro, porque le dan el lugar secundario del edificio y el tío intenta ahí hacer el ovni clásico ese pero que le queda fuera, que no lo ve nadie; hay muchos turistas que llegan y que se van sin verlo porque entran por el principal, entonces pues, la verdad, no lo sé, yo no le veo arte.

¿Y tú has participado en alguna reforma de interiores, o en algo relacionado con la decoración de interiores?

Yo en arquitectura y eso nada. Hombre, he hecho algún mural, o al jefe de Lola, que le pinté una entrada de un garaje... chorradas...

Luego quería ir a hacer un mural en un edificio y yo les dije que no para que no pensarán que me iba... por discreción.

[interviene Dolores: "Para que no pensara nadie que se estaba aprovechando de una situación privilegiada"]

¿Por dónde crees que va, en términos generales, hoy el arte?

En general el arte yo creo que va bien, en realidad hay muchísimos artistas de muchísimo nivel, esa es la realidad, es que es brutal lo que se ve hoy en día. Lo que pasa es que no toda esa gente tiene salida, ni acceso a que se le vea, pero...

Los premios son mentira... Por ejemplo, los premios BMW, los premios que dan, esa exposición es una vergüenza, tío, con 1500 pintores y hacer esa selección de 30 tíos pintando allí... y así todo... vaya, pero, a nivel de artistas, el momento este creo que es único en la historia del mundo, porque aparte de los que tienen éxito están los que no tienen éxito, te encuentras a un tío ahí que pinta unas cosas y unos pedazos de cuadros que son brutales y dices, si no es nadie...

¿Y qué tendencias principales ves?

Hombre, ahora está muy abierto todo, pero ahora predomina mucho el arte conceptual, que ha vuelto otra vez después de la crisis esa de los setenta, que llegó... los posmodernos, pero se ha rehecho y, claro, es una cosa muy académica, muy universitaria, fácil para todos, el comisario se siente artista, el crítico también... pero tiene mucha...

Mucha boga...

Yo creo que sí... la fotografía, que ha crecido mucho, ese tipo de cosas de artes mecánicas y de instalaciones y de ese tipo de historias.

La pintura está mal pero no es porque no haya pintores, porque los hay a cientos y buenísimos.

Entrevista a Luis Herrero Solano (Madrid, 26-2-2013)

¿Se considera artista? ¿Por qué?

Bueno, para mí esa palabra, artista, es sagrada, casi, ¿no? No, yo artista casi no, o te diría a lo mejor que sí porque no he aprendido de nadie, en ese sentido, bueno, podríamos decir que no cojo ninguna línea, porque ya ves como pinto de una manera, de otra, pero no lo sé... la palabra artista es muy personal, para mí por lo menos.

¿Y cómo definirías tu actividad, o tus actividades?

Pues mira, yo, de cachondeo le digo a todo el mundo que soy un pinta monas, en el sentido de que, desde un palo pintado hasta molduras de estilo y tal... no sé, es que no me puedo definir, sinceramente. Y por eso pervivo bien en esto; toda la vida me he ganado la vida con los pinceles por eso, porque no es la faceta de dorar o de pintar, sino muchas cosas, por eso nunca me falta trabajo.

¿Cómo llegaste a este oficio, o a estas dedicaciones?

Bueno, yo siempre dibujaba, pintaba y tal; cuando estaban mis amigos jugando al fútbol, pues yo me quedaba a lo mejor dibujando, que me gustaba más. Y después lo del dorado y todo esto de la restauración fue porque tengo amigos tallistas que hacen todo este tipo de cosas y me mandaron pues que les dorara sus imágenes, porque ellos hacen imaginería y, bueno, en realidad no era mi oficio, que es casi ahora lo que más hago, pero yo siempre soy un dibujante, pintor y esas cosas. Y ahora pues estoy...

¿Y cómo fuiste aprendiendo el oficio artístico y el artesanal?

El dibujar y el pintar yo creo que fue un don divino, ¿no?, yo nací con una facilidad para el dibujo; después me fueron dando unas clases, pero, vamos, yo tengo ahora a gente que viene, un par de señoras a las que estoy enseñando... pero eso yo no lo he tenido; ellas, bajo mi dirección, sí. Pero a mí no me han dicho, haz esto... no, me decían de vez en cuando cosas y yo las aplicaba por mí mismo; en realidad...

O sea, has ido experimentando un poco.

Sí.

¿Y qué habilidades has descubierto, que no creías tener, en el desempeño de estas tareas?

Pues en mi vida me hubiera imaginado ser dorador, para mí sí ha sido un descubrimiento, porque conocí a una persona que tenía un taller de marcos que eran marcos de serie, y entonces, a raíz de eso, yo tenía estos amigos que hacían precisamente molduras pero no para cuadros, lo hacían para los santos suyos, las hornacinas. O sea, es decir, ellos tenían una industria sin saberlo. Yo se lo compré y entonces fue así, de esta manera tan extraña.

Bien, cuéntame un poco los hitos principales de tu trayectoria artística.

Bueno, restaurar varios sitios de España, ¿no?, iglesias... por ejemplo, en Seseña he hecho un pequeño retablo que tienen allí, en Villacanejos, un pueblo de Cuenca, un retablo del siglo XVI, estuve tres meses... hacía un frío... porque era invierno... ese tipo de cosas... iglesias y demás.

¿Y qué representa el taller para ti?

¿Esto? Esto es mi vida. Yo me paso aquí... Yo cuando dicen que dónde vivo digo aquí y duermo en casa; me paso toda la vida.

¿Y siempre has tenido taller, este u otros?

Sí, casi siempre, llevo aquí cuarenta años. Bueno, aparte de otros sitios... yo me puse con mi socio con estas molduras y tal, él tenía su taller... pero sí, así en solitario casi siempre he tenido taller.

¿Y qué aportaciones crees que otorgan los oficios tradicionales al arte?

Yo creo que sin eso bastante difícil sería... si no tuviéramos nosotros esa iniciativa y tal pues solo se haría en las iglesias y la gente que se pudiera pagar eso, entonces yo creo que mucho, muchísimo, claro.

¿Y concibes al artista ajeno a este tipo de oficios, o sea, este artista que prolifera, más conceptual y tal.

A mí es que eso me parece... yo tengo precisamente amigos que hacen ese tipo de trabajo y conozco a una galerista muy famosa que se llama Begoña Malone y me meto con ella porque estos artistas conceptuales, que llaman, a mí no me aportan nada, a los demás supongo que sí; todo el mundo tiene una parcela, ¿no? Yo, si me preguntas, no creo en ellos.

Cuéntame un poco más en detalle tu relación con los oficios del arte. Como empezaste...

No sé, ¿lo que yo hago ahora? ¿Cómo empecé?

Sí, ¿con qué oficios en concreto, aparte de lo que vemos ahora, has tenido relación? Carpintería, albañilería...

No, eso no, casi todo relacionado con la madera, aquí ves poco, en realidad, porque las cosas que yo hago, claro, se las llevan y...

Y tus exposiciones estarían en retablos y tal...

Sí, claro, efectivamente.

¿Y has desempeñado, es obvio que sí, algún trabajo de índole funcional compatibilizado con una tarea propiamente artística? Yo diría que es al revés, ¿no?, en tu caso...

Pues mira, empecé siendo botones, es lo que te puedo decir, siendo botones y después ya todo relacionado con el arte. Después fui a un estudio de delineación, de Juan Antonio Ridruejo, que es el hermano de la famosa Pitita Ridruejo, y tal, y después en publicidad exterior, de esos que hacían los michelines, te acordarás cuando íbamos por las carreteras... bueno, parece que son pequeñitos pero son grandísimos... ponías unos tableros y tal dibujados... Y así, siempre relacionado con la... ya te digo, con los pinceles siempre, desde pequeño.

¿Y te has visto inmerso en alguna labor propia de operarios en la consecución de una meta propiamente artística, que te haya requerido mucha labor como obrero?

No entiendo la pregunta.

Sí, que si has tenido una finalidad meramente plástica que te haya acarreado o implicado mucha tarea de obrero para conseguirla.

Bueno, pues para una exposición, si no tenía marcos pues empecé a hacerlos y, efectivamente, es un trabajo como más de obrero...

Yo siempre que he ido a alguna exposición he visto algunas molduras y algunos marcos que me parecían más meritorios y más artísticos que el propio cuadro.

Sí, es verdad, este chico más conceptual que ahora está exponiendo... como no tenían marcos le he prestado marcos de estilo barroco y tal, ¿no?, y le han quedado fenomenal. Y hay mucha gente que dice, me he fijado más en los marcos y menos en su pintura...

¿Y has tenido algún problema de salud por las materias con las que has trabajado?

No, porque como casi todo con lo que trabajo es agua, estas cosas de las molduras, los yesos y tal... pero, claro, hay gente que sí, que se le irrita... pero yo no; estoy inmunizado desde pequeño, estoy inmunizadísimo, ja, ja... pero sé de gente que... mira, hace dos días, a un pintor aquí... casi se muere; pinta con unos elementos muy curiosos, que, con una luz y tal, después se refleja... pero yo no, no he tenido ningún problema. Sé que hay gente que sí.

¿Y has descubierto alguna mezcla interesante o alguna cosa que hayas dicho, caramba, no pensaba yo que podía haber encontrado esto? Vamos, que si has explotado también esa tarea como científico de, de repente, experimentar y descubrir alguna materia, o alguna mezcla o algo que te haya resultado interesante o novedoso; alguna casualidad de esas que se producen.

Sí, se producen casualidades. Yo, por ejemplo, los yesos que llevan, que es un yeso especial para dorar y tal, con eso se pueden hacer muchos temas muy curiosos... decírtelos a ti, a lo mejor no los entiendes, pero, efectivamente, lo que dices, sí, me encuentro con cosas que después me sirven para otras.

Más allá de la mera labor artística, de repente, tienes hallazgos.

Sí, exactamente, muchos, además.

¿Y qué valores artísticos piensas que tiene la arquitectura, es más arte, técnica...?

Me encanta y pienso que es un arte muy... incluso la decoración, porque ver, por ejemplo, una sala sin nada y verlo con tantas posibilidades, que yo soy incapaz de decorarlo bien, ¿sabes? Porque, yo qué sé, yo tengo muchas revistas de decoración y, efectivamente digo: yo esto no lo hubiera puesto así, pero yo creo... porque claro, un espacio vacío y saberlo combinar bien, para mí es importante, y la arquitectura por supuesto, mucho, mucho. La arquitectura me encanta; alguna vez me voy a comprar un libro de arte de tal y a lo mejor me llevo un libro de arquitectura, ¿sabes?, o sea, de palacios o de algo de eso.

¿Aparte de las obras que has hecho para iglesias, y tal, te has visto inmiscuido en una obra relacionada más con la arquitectura...?

No, eso no.

¿Y por dónde crees que va el arte, en términos generales, hoy en día?

Bueno, yo creo que falta ahora... no sé, es que decir que está todo visto ya, pero es que yo no veo alguien que nos sorprenda, ¿no? Está como todo visto, digamos; esa es la sensación que me da. No sé... lo veo estancado, sinceramente. Todos nos copiamos unos a otros porque es que ya no sabemos qué hacer, la gente que pinta, la gente que hace cosas... no sale un Miguel Ángel y tal, es decir, no hay tíos importantes de verdad, ¿no?, como antes...

Aunque, no sé, a lo mejor habrá genios por ahí.

Hombre, hay gente buena, lo que pasa es que a lo mejor es que hay más competencia que en aquella época... ¿Y qué tipología de artistas consideras que predominan, así, a grandes rasgos en estos tiempos?

Pues los que hemos dicho antes, los que se salen de la norma, ¿no?, siempre hemos concebido una pintura o una escultura, ¿no?, entonces, por ahí un poco la cosa...

Pues yo, la verdad, que mi cuestionario llegaría hasta aquí; todo lo que me quieras tú añadir por bueno lo tendré.

Hazme alguna pregunta y te lo digo...

Pues nada, ya sabes que el tema es esto del artista plástico como artista-obrero accidental.

Obrero accidental.

Sí, porque busco esa intersección que hay entre el artista plástico con una trayectoria y el operario. Tú eres un caso paradigmático.

Sí, sí, es verdad, si yo tengo que cambiar este suelo, que lo voy a cambiar dentro de poco, a lo mejor me pongo a hacerlo, ¿no? Soy un obrero y soy...

¿Tú haces muchas chapuzas propias?

Sí.

¿No las encomiendas?

Exactamente. Por ejemplo, esta silla, que yo no soy carpintero ni nada, con este palo, me he puesto yo, mira aquí está el trozo roto...

Precisamente, ¿tú ves en la persona que se dedica al arte, o sea, al artista que maneja más materia y tal, con una mayor, si no cualificación, una mayor predisposición a asumir ese tipo de tareas, incluso domésticas, como las que me cuentas; crees que una persona como tú, que practica las artes o la artesanía, y tal, tiene una mejor predisposición que alguien como yo, que no está habituado, a la hora de asumir, por ejemplo, la restauración de...?

Pienso que sí, incluso de cocinar, porque no nos importa meter la mano; siempre estamos con las manos sucias, y eso parece que no, pero es importante...

Genera osadía...

Sí, efectivamente. Si tú te pones el jersey y clavas un clavo, pues no te importa, en ese sentido sí, tienes razón, o sea, conduce a hacer más cosas. También es el concepto de saber verlo. En realidad yo no soy... ni pintor ni nada, simplemente me fijo y digo, coño esto lo sé hacer y lo asimilo y lo hago. Como en esto, me gustaría encontrar un puñetero palo, hombre pues me hago un palo, porque se había roto... Ves se había roto así... y es que además esto que era el problema, que digo, ahora cómo resuelvo esto... le quité el... y se lo puse aquí; esto la fórmula es cepillar todo, dejar esto... es un trabajo de chinos, entonces lo que hice fue cortarlo recto, yo he adosado... en realidad eso está pegado, una moldurita así... entonces me he ahorrado mucho trabajo. He aplicado un poco el sentido común.

Entonces, sí, lo que dices de acomodar tu sabiduría para otras cosas... sí, sí, por supuesto.

Ese era uno de mis “a priori” cuando empecé yo con este estudio y tú me lo confirmas.

Igual que cuando yo iba a las exposiciones de pintores y tal de pequeño, hombre, yo pienso que era un don, yo pensaba que lo podía hacer y, ciertamente. También pinto acuarelas, que te puedo enseñar algunas... no sé, yo creo que es un don divino, en mi caso. Mi padre era albañil y, por ejemplo, él se hacía sus planos, sus casas y tal, tampoco fue a ningún sitio, entonces yo digo que he cogido un poco eso... mandaba a una cuadrilla... tenía inventiva, o sea, no era un albañil sin más, sino que... entonces puede ser que yo tenga algo de eso, de ver y poder...

Y esto me lo han dado hoy... y yo es que a todo digo que sí, para decir que no y para no saberlo, o si no se lo digo a un amigo que lo haga, pero yo, por supuesto, haré aquí un troquel, o sea, le faltan piezas, ¿ves?, sacaré un molde de aquí y lo pondré aquí. A lo mejor no lo sé hacer, pero creo que sí, yo lo veo.

Es autoconciencia de la habilidad, por así decirlo.

Exactamente.

Y ese punto de osadía de estar a diario con la materia, manejándose.

Claro, y ya sabes las cosas como funcionan, ¿no?

Bueno, si tú quieres añadir algo... yo por mi parte me quedo muy satisfecho.

Pues me alegro, hombre.

Pues muchísimas gracias.

De nada, hombre.

Entrevista a Paula Cabildo Figueroa (Madrid, 17-3-2013)

A ver, Paula, me gustaría que empezáramos hablando del tema artístico, como no puede ser de otra manera. ¿Tú te consideras artista? ¿Y por qué te lo consideras, en caso afirmativo?

Sí, me considero artista, y me lo considero porque me cuesta mucho pasar bastante tiempo sin dedicarme a algún trabajo creativo. Incluso en épocas en que me pongo a grabar, procuro acudir al Círculo de Bellas Artes, o juntarme con más gente para dibujar. Sobre todo yo diría que soy artista por el dibujo. Por el amor al dibujo.

¿Y se requiere predisposición, o se es sin darse cuenta, en un momento dado?

No entiendo la pregunta.

Sí. Uno, de repente, dice: me veo hoy en día en una condición... pues de artista, o de practicante de las artes. Y de eso, se adquiere plena conciencia en el proceso, o llega un momento en el que uno es consciente de que lo ha sido sin darse cuenta.

En mi caso, yo es que he dibujado desde pequeña; además, por el entorno familiar, siempre he estado predispuesta a esto, entonces, yo creo que en ningún momento he dicho: a partir de hoy soy artista, o quiero ser artista, sino que desde pequeña había estado rodeada de lápices, rodeada de barro para moldear; me llevaban a museos. Entonces, en mi caso fue algo muy natural y muy poco consciente. Luego, ya en otros procesos, me imagino que hay de todo: incluso gente que sin tener demasiadas dotes decida serlo, pero en mi caso siempre lo he practicado. Eso de que los niños dibujan por naturaleza y en un momento dado dejan de dibujar... yo simplemente no dejé de dibujar.

¿Consideras importante el ambiente familiar en el que te desenvuelves?

En mi caso sí, bueno, y en general sí, porque conozco otros artistas a los que les ha pasado al contrario. Yo soy hija de un escultor. Siempre han

estado encantados de que yo me haya dedicado a esto y lo han puesto todo a favor. Pero conozco a otros artistas a los que les ha pasado todo lo contrario: en el mejor de los casos... y tú, que dibujas tan bien, ¿no podías hacer arquitectura, que es algo más serio, o qué?, no estaban de acuerdo, no lo veían; pensaban que no había futuro por ahí. O sea, sí, yo creo que es interesante el ambiente familiar. Tanto para bien como para mal, el ambiente siempre nos influye. Además, también, dibujamos para que nos quieran, o sea, sí, mi padre me animaba, pero en el colegio me decían qué bien dibujas, dibújame no sé qué, dibújame no sé cuál... y yo creo que todos los niños empiezan a dibujar porque es una manera de llamar la atención hacia sí y, del que tiene ese talento, de explotarlo en su sociabilidad. O sea, dibujamos para que nos quieran, y luego ya te metes en el arte y ya puedes medir las preocupaciones intelectuales, los planteamientos artísticos; decidir si uno es conceptual o realista, pero el núcleo de todo, del arte y de otras muchas cosas, creo que es eso: para llamar la atención, es para que nos quieran. Y luego ya viene todo lo demás.

Y, recapitulando todo esto que llevamos hablado, ¿qué podríamos decir que es ser artista?, ¿qué es?

Necesitar plasmar gráficamente, o plásticamente, algo que llevas por dentro. O sea, si llevas muchos días sin dibujar y te lo pide el cuerpo, de algún modo, aunque sea muy humilde, eres artista.

Ahora me gustaría que me pasases a contar los principales hitos de tu trayectoria artística personal. Que me los cuentes de manera resumida.

Pues, así, resumidamente... hice Bellas Artes; el día que decidí matricularme en el Círculo de Bellas Artes también fue bastante importante y supuso mejorar mucho mi dibujo; un par de concursos de dibujo en los que he quedado finalista... ganar, creo que no he ganado nunca ninguno, pero finalista... sobre todo en uno de Polonia, porque era la primera vez que mandaba algo al extranjero y además fue bien acogido... y, seguramente, cuando empecé a juntarme con Dibujo Madrid, que son el grupo de dibujantes de Tabacalera, que eso, la verdad... ahora está un poco de capa caída, pero al principio había muchos más dibujantes, gente de mucho nivel, y ver cómo dibujaba otra gente, distinta a la del Círculo, me vino muy bien. Aprendí mucho viendo trabajar a otra gente.

¿Y hay gente que nace con un don especial, o todos, con una formación adecuada, podrían ser buenos artistas? O hay algo que distingue a una persona de otra.

Creo que hay... le pasa como a cocinar o a las matemáticas: hay gente que tiene talento innato, y en las matemáticas... también, hay gente que lo ve y hay gente a la que le cuesta horrores, pero todos podemos aprobar matemáticas, no hay ninguna excusa, si te lo explican bien y te lo estudias; a lo mejor no vas a descubrir un nuevo teorema, pero todos podemos saber matemáticas hasta cierto nivel. Y yo creo que a dibujar correctamente podría llegar cualquiera. Luego ya a ser un Miguel Ángel, no. O sea, cuando llega un gran artista, un Miguel Ángel o un Rodin, eso es una formación adecuada más un talento innato grandísimo, eso es lo que produce un genio, porque yo pienso que hay gente muy válida que se pierde porque no ha tenido la formación adecuada. Y luego hay gente que logra hacer cosas correctamente, y a veces más que correctamente. Yo nunca voy a ser Miguel Ángel, estoy convencida de ello, ojalá, y seguiremos trabajando, pero tampoco te puedes poner una meta tan grande.

Veo que tienes un taller, estamos en él, o al menos eres usufructuaria de primera mano, porque es de tu padre...

Y heredera.

¿Qué representa el taller para ti?

Es una especie de base de operaciones para mí, porque a casa casi nunca me llevo cosas que hacer, pero sabes que tienes un sitio donde trabajar, un sitio a donde volver, donde hacer toda clase de cosas. Si un amigo necesita sitio, pues a veces... pues vente al taller y lo hacemos allí, o sea es una especie de base de operaciones.

También es una especie de lugar muy mío, porque este taller en concreto, era de mi abuelo, o sea, no es un sitio al que hayas llegado y lo has alquilado o lo has comprado y lo sientes tuyo, sino que es tuyo ya de generaciones... es un vínculo... yo a este sitio le tengo mucho cariño, porque además mi abuelo era mecánico pero trabajaba aquí, estaban, a la vez, él de mecánico y mi padre de escultor, y yo me venía aquí a modelar, y estábamos aquí tres generaciones de la familia haciendo cosas. Entonces, este taller es un vínculo muy familiar y muy afectivo.

Qué bonito. ¿Y qué aportaciones crees que aportan los oficios tradicionales al arte?

La calidad técnica, porque hay cosas que no se hacen en cualquier taller, hay cosas... el que un escultor haga algo solo para ti o un grabador produzca estampas que, a lo mejor, solo produce cien para lo que sea y da, aparte de cierta exclusividad, que no deja de ser una consideración social que podría ser superflua en términos artísticos, sí que da un buen hacer y una calidez del material que no te la da un ordenador y que, además, muchas veces es falsa: a veces tienen estampas digitales que las han pasado por un tórculo con un cartoncito debajo para imitar la huella, y a mí eso me parece muy triste.

El grabado da un negro que no lo da otra cosa; es un negro aterciopelado, es un negro que está en relieve, porque proviene de la hendidura del metal y es una cosa muy particular... un ordenador puede imitarla, pero no es lo mismo y se nota mucho. Y, además, me parece absurdo que un ordenador esté intentando imitar una técnica gráfica anterior, cuando el ordenador, por sí mismo, puede hacer cosas que no hay otra manera de hacerlas. Habiendo ahí un camino a explorar tan interesantísimo, no tiene mucho sentido imitar el grabado. El grabado, y quien dice grabado dice otras técnicas, da por de pronto la autenticidad. Y da que, realmente, con menos trabajo se hace algo mejor, porque al final el que no tiene grabado por ordenador tiene que hacer la imitación del grabado, tiene que escanear un montón de cosas, tiene que montarlas, trucar con fotos que... y al final no se ahorra el tórculo porque tiene que pasar por el tórculo la impresión. Pues para eso te lo haces en metal y tardas menos.

Me gustaría también que me contaras tu relación con dichos oficios. Aunque sea unas secuencias principales. Tu relación a lo largo de tu vida artística o cómo suele ser el día a día, o cosas que veas tú relevantes.

Grabar, grabar, yo soy una grabadora dominguera, porque vengo los fines de semana y en vacaciones, luego sí es cierto que a diario dibujo mucho, pero dibujar no sé si lo consideramos un oficio o es más bien la madre de todo.

Lo que es el grabado, yo me acuerdo que empecé a grabar absolutamente de rebote, porque en la facultad mis primeros profesores no hicieron que esto me llamara la atención en absoluto. Y me matriculé en una asignatura de grabado por la simple razón de que era la única que me cuadraba en los horarios. Y a partir de ahí con ese profesor, tuve la suerte de caer con Manuel Aillón, que tenía hasta hace poco un taller en la calle Infantas y con este hombre yo sí que empecé a ver que esto me gustaba, y realmente sigue siendo absolutamente mágico; el grabado lo que tiene, que solo lo da la fotografía química, es que tú sabes, más o menos, lo que hay en la plancha, pero necesitas entintarla y pasarla por la prensa, y, entonces, sobre todo ese primer momento, la primera prueba cuando levantas el papel y ves lo que hay, eso es mágico. Y yo creo que eso solo lo da también la fotografía analógica: que sabes más o menos lo que has tirado, pero hasta que no revelas, lo metes en las cubetas y va saliendo la imagen, es muy parecido. La poca fotografía analógica que yo he hecho es muy parecida. Es un sentimiento muy parecido. Y eso no te lo da el ordenador, pero tampoco te lo da la pintura o la escultura, donde tú, en cada momento, ves exactamente lo que estás haciendo.

Sí, hay ese impasse de misterio...

Sí, hay ese momento que solo lo da esto. Y eso es lo que a mí me hizo ser grabadora.

¿Y has compatibilizado las tareas artísticas con algún oficio de índole funcional? O sea, un trabajo normal que no tenga que ver con las artes.

No. Vamos, mi trabajo actual es profesora de dibujo, que entiendo que tiene que ver con las artes. Desde luego, cuando me he dedicado a la docencia, como licenciada en Bellas Artes, lo único legal que puedo enseñar es Dibujo Técnico o Plástica, o Historia del Arte. Y antes de dedicarme a la docencia fui estampadora artística. Y sobre todo serigrafista: hacía las serigrafías y las estampaciones para otros artistas. Yo qué sé, a un pintor conocido le encarga un banco que va a hacer un regalo de empresa doscientas estampas; eso no lo va a hacer un pintor conocido, eso lo hace un currito. Y eso he sido yo. Era un trabajo normal, porque era de ocho a tres en un taller, un trabajo normal pero era artístico, o sea, nunca he tenido un trabajo que no fuera artístico. Ni siquiera tres meses de camarera para sacarme... ni siquiera eso. Por las circunstancias, ¿eh?, tampoco se me hubieran caído los anillos, pero no surgió.

¿Te has visto inmersa en alguna labor propia de operarios en la consecución de una meta artística?

Pues esto que te digo: ser serigrafista para otros artistas, ser el operario. Y la consecución, pues conseguir unas tiradas que, normalmente, eran bastante amplias: doscientas, doscientas cincuenta.

¿Y qué valores artísticos piensas que tiene la arquitectura; lo ves más arte, técnica...?

Veo de todo. La verdad es que mi apreciación de la arquitectura... de más jovencita no me interesaba demasiado, iba más al cuadro y a la escultura; ya siendo mayor he empezado a apreciar más la arquitectura, pero tiene mitad y mitad, o sea, es técnica porque si no la casa se te cae y tampoco te sirvió para nada, pero también es muy artístico. Y es fundamental crear ambientes bellos para que la gente viva bien.

¿Por dónde crees que, en términos generales, va hoy el arte?

Pues no lo sé. Va mucho por el concepto y no sé... hay de todo: hay pintores abstractos, hay pintores realistas y expresionistas, hay conceptuales... A mí, personalmente, el conceptual no me interesa demasiado, y, además, sí que es verdad que el artista licenciado en Bellas Artes cada vez tira más por ahí. Y no sé si le veo mucho sentido, y no sé si

la sociedad puede admitir promocionar doscientos cincuenta artistas conceptuales al año. Veo más lógico el artista con preparación en más campos (que, quieras que no, se dedica a la docencia, hace escenarios para televisión, o ilumina o no sé qué), que dar herramientas para el arte conceptual que, al final, no pasan de ser lecturas, más o menos digeridas, de Adorno, Benjamin y cuatro más... no sé hasta qué punto tiene interés. Y luego hay más, son cosas tan personales... sobre todo las mujeres, ¿no? Que te hacen ahí bordados mal hechos porque están reivindicando las artes femeninas... yo con esas cosas... bueno, sí, está muy bien, pero ¿al final qué va a quedar de todo esto? Y, sobre todo, no creo que cada cuadro necesite la lectura de siete autores. Porque no tenemos tiempo y, sobre todo, no tenemos interés. Sin duda, si tienes conocimientos de pintura clásica, de mitología clásica y de Historia Sagrada, sin duda la disfrutas más, pero no deja de tener unos valores sensuales o sensoriales que hacen que eso sea un goce, sepas o no sepas que el desnudo es de la diosa no sé qué, mientras que las obras contemporáneas, para entenderlas tienes que saber las teorías de no sé quién, y, además, al final la cosa no es particularmente bonita. En cualquier caso, tampoco tiene sentido ir en contra de estos tiempos, yo hago lo que considero y lo que me apetece, y cada cual hace lo que considera... todos tenemos nuestro público y ya quedaremos o no quedaremos.

¿Y cuáles son las líneas de artistas que imperan hoy bajo tu punto de vista?

Pues eso, de todo un poco.

Pero cuáles crees que son los que abundan más.

No lo sé. Tú vas por galerías y cada una se especializa en un tipo de pintura. Yo creo que hay de todo.

Ahora sí me gustaría dejarte un espacio por si crees que se nos ha quedado algo en el tintero o quieres añadir algo...

No, si yo, normalmente, no hablo de arte tanto rato seguido.

Bueno, una cosa más, me gustaría que me contaras la anécdota que viviste con la instalación del tórculo en tu taller, la cual me relatabas “off the record” antes de comenzar la entrevista...

Yo trabajo mucho el formato pequeño porque creo que es lo que tiene más sentido, porque la gente vive en casas muy pequeñas y un cuadro o un grabado grande puede suponerles renunciar a una estantería que después es irrenunciable, porque no tenemos sitios para meter cosas y, aparte, más material son más horas de trabajo y este más caro tiene que ser, y no estamos en un momento en que la gente se pueda gastar mucho dinero en arte, entonces yo siempre he trabajado en formato pequeño. Además, para el grabado siempre me ha gustado más, me parece más íntimo. Realmente, un Tapies, que quiere explayarse con la materia, hace cosas grandes, pero en el fondo los grabados, un Rembrandt, un Picasso, son grabados pequeños; entonces, yo siempre... me compré hace muchos años el tórculo este pequeñito, que es casi de juguete, y me iba muy bien con él, pero el caso es que para concursos y esas cosas, pues no me iba bien, en los concursos te los piden grandes, con lo cual para concursos lo que hago es estampar planchas pequeñas, pero todas juntas, en el tórculo grande, y, realmente, con el tórculo grande va bien. Y me lo compré por eso.

Esa es la parte más artística. Ahora te cuento la otra: la chica que me lo vendió me dijo, cuando le pregunté si podría introducirlo en el local, que era desmontable... imagínate la cara de tontos que se nos quedó cuando esta parte de abajo no pasaba... Este tórculo estaba en Pozuelo. Fue trasladarlo desde Pozuelo, llamar a un amigo con coche, convencer a otros dos amigos fortachones para que me ayudaran, hacer los trámites, porque un coche no puede pasar a Lavapiés por ser una vía de... un pollo repollo gordísimo... imagínate la cara que se nos quedó a todos cuando las patas pasaban por la puerta pero no por la trampilla de la cueva. Si te fijas, están cortadas y atornilladas porque no pasaban, y, de hecho, quince días de este verano se me fueron serrando el tórculo, buscando las piezas adecuadas para atornillarlo...

Eso entra en la otra pregunta que hemos tratado. Ahí has trabajado de operaria.

Eso es muy de operario.

Con un fin artístico...

El fin: instalar el tórculo.

Pero, ves, es que esa destreza y ese arrojo lo veo yo en el artista plástico; el decir: me motivo y me meto a hacer cosas de estas... serrar... utilizo el ingenio para...

Además, es que ya te has metido y ya tienes que llevar las cosas hasta el final, porque yo ya había pagado mil quinientos euros por un tórculo que, además, estaba estorbándole a mi padre allí arriba; entonces ya te lo tienes que montar como sea porque no te puedes permitir tirar los mil quinientos euros a la basura y, además, yo quería el tórculo, y tampoco puedes tenerlo arriba porque está todo ocupado por mi padre, era su sitio y, además, yo prefiero estar abajo para trabajar; aquí hay mucho polvo, pero el polvo que genera arriba la escultura es muchísimo más. Y, además, hay mucha gente. Aquí puedes estar con un poquito más de tranquilidad.

Yo nunca había manejado la radial, yo nunca había manejado el taladro nada más que para poner algún cuadrito, o sea, yo nunca había taladrado nada de metal... yo me sentía como los de El Equipo A, haciendo bricolaje.

Mi padre me puso la radial en la mano y me dijo que esto era cosa mía y que lo iba a hacer yo y que no me iba a dejar llamar a ningún chico ni lo iba a hacer él. Y yo nunca había manejado la radial, el taladro un par de veces para poner cuadros, pero nunca para metal. Cuando cogí la radial y la acerqué a la patita de metal y empezaron a saltar chispas dije, madre, dónde me he metido yo, y porque mi padre me dio al menos la careta y los guantes... él decía: si esto es una radial de señoritas. No pasa nada. Yo estaba acojonada, pero sobreviví.

Y ya es una técnica asimilada para ti...

Ya no me da ningún miedo.

Esa osadía la tenéis los artistas plásticos. Los que no lo somos tenemos un punto más de reparo.

Pero si yo tenía mucho reparo, pero era eso... ya tenía aquí el tórculo, todo empantanado. Había que cortarlo para bajarlo.

¿Y luego lo volviste a empalmar tú?

Sí, dudamos entre atornillarlo o soldarlo, pero, hombre, la idea es que el tórculo se quede aquí, pero como nunca sabes, mejor lo dejamos atornillado y si, en un momento dado, tiene que salir, no tenemos que volver a montar el numerito de cortarlo. La idea es que se quede aquí, pero nunca sabes si se van a dar mal las cosas, y vas a tener que venderlo...

Entrevista a Laura Herrero Crespo (Madrid, 18-3-2013)

La primera pregunta es: ¿te consideras artista?

No. Considero que un artista, a fin de cuentas, sería una persona que vive de su arte, entonces... yo no vivo de mi arte, o sea, no me consideraría artista en ese sentido... Definir lo que es artista es que es un poquito complejo, porque muchas veces el artista no se define a sí mismo, sino que acaba, sino que acaban siendo otras personas las que lo definen a él y está siempre muy ligado a un mercado que ya existe. Seguro que tú la palabra "artista" la has oído en contextos que nada tienen que ver con el mundo del arte; por ejemplo, tu madre hace unos macarrones estupendos y le dices: "Jo, mamá, eres una artista", ¿no?, y estaría bien dicho; la frase ahí es apropiada, ¿no? Entonces, yo artista en ese sentido no me considero.

¿Y en qué sentido te lo consideras, entonces?

Hago cosas... es que, claro, esto es ya entrar en definiciones así un poco extrañas.

Pues defínete tú.

Yo hago cosas, a veces, porque me apetece, porque me hacen sentir bien. Obviamente que me gustaría poder venderlas; me gustaría poder vivir de eso; no tener que estar con otros trabajos que muchas veces lo que hacen es quitarme un tiempo que yo podría dedicar a hacer ese tipo de cosas. Hago cosas que algunas me gustan, algunas me gustan un tiempo y luego me dejan de gustar, otras me siguen gustando... es que es eso, es que el concepto de artista es un concepto que manejo a un nivel mucho más cotidiano, como en el aspecto de los macarrones, ¿no? El que tú hagas algo en un momento, con una intención de que eso sea arte, y lo que es arte es igual de difuso que lo que podría ser el artista.

Y tú cuando te ves en el contexto en el que te acabas de definir, ejerciendo esa labor, de alguna manera, llamémoslo X, para encontrarse en esa tesitura, ¿se requiere alguna predisposición, o se llega a eso, a ese tipo de prácticas, sin uno darse cuenta?

Creo que sí que tiene que haber una predisposición, o sea, al final estás realizando un trabajo, independientemente de cuál sea. Lo de ponerte a dibujar y que te salga algo implica que te tienes que poner a dibujar; tú luego eso lo puedes desarrollar de múltiples maneras, se puede quedar solo en un dibujo, o se puede quedar en el comienzo de algo más importante... no sé, es como el escritor, el escritor se tiene que poner a escribir, se tiene que poner a pensar que quiere escribir algo. O sea, que el trabajo es necesario. Te pueden surgir ideas de algo totalmente peregrino, de algo totalmente cotidiano, de repente dices: "Ah, mira, esto lo puedo llevar...", pero en algún momento te tienes que sentar y plasmarlo, de alguna manera.

Cuéntame ahora un poco los principales hitos de tu trayectoria artística. Aquellos momentos de los que te sientes más orgullosa, que consideras más reseñables...

Pues la verdad es que ha sido todo como muy pautadito. Lo de estudiar Bellas Artes, la verdad que nunca fue una vocación; no fui de estos niños que están siempre dibujando y que desde pequeños están diciendo yo de mayor quiero ser pintor y tal. No. Yo iba haciendo, me empezó a gustar el tema de dibujar, sobre todo porque dibujaba muy mal, entonces era como un reto: "Jo, es que tiene que ser muy bonito ser capaz de hacer estas cosas, ¿no?, o sea, yo quería aprender a hacer eso, entonces estudié en una escuela de artes y oficios; de ahí entré en la Facultad de Bellas Artes para terminarla viendo que, realmente, había aprendido muchas cosas, viendo mi trayectoria... Precisamente por eso, porque no se me daba bien. Yo entré en la Facultad dibujando muy mal, o sea muy mal: o sea, me habían enseñado las pautas para pasar el examen de ingreso y estas cosas pero realmente no sabía dibujar, y cuando terminé la carrera estaba muy contenta con mi trabajo. Luego, además, tuve la oportunidad de estar con diferentes becas, casi tres años en Argentina investigando, pero sobre todo me dio la oportunidad de crear, que ha sido, quitando el momento de la facultad, pero que hay muchas veces en que todo venía pautado porque eran ejercicios, yo ahí tenía tiempo, tenía espacio y tenía dinero, entonces era maravilloso, porque podía hacer lo que quería y además me dio la oportunidad también de conocer otra cultura, de conocer cosas muy diferentes y estudiar cosas que yo, por ejemplo, con el arte conceptual, que

aquí no había estudiado nada, allí hice un curso; probé con diferentes técnicas, que no las había contemplado; también con el tema del indigenismo, de cómo se contempla el arte en Sudamérica que es bastante diferente a la que hay aquí, más cercana a la artesanía en algunos aspectos, porque hay toda esa revisión del indigenismo, de todas las culturas precolombinas, es algo que es muy interesante.

Y ahora considero que estoy retomando todo eso, como te comentaba, desde hace un año empecé otra vez a dibujar, después de estar bastante parada durante un par de años. Y ahora estoy intentando empezar a presentarme por convocatorias, a moverme por ciertos mercados... también porque ahora hay bastantes mercadillos de ilustración que están generando bastante movimiento. Entonces creo que ahora estoy en un momento bueno.

Muy bien. Esto me lo has contestado ya en cierta manera, pero vamos a abordarlo con mayor nivel de concreción: ¿qué habilidades has descubierto en ti que no creías tener ejerciendo la faceta artística?

Me sorprendí cosiendo, y eso es, a la fuerza ahorcan. Además, mi madre estudió corte y confección. Se ha tirado toda la vida detrás de mí intentando enseñarme a coser; era un horror... su frase típica era: "Pareces un hombre cosiendo; coges la aguja y pareces un hombre; no puedes ser tan torpe". Luego, claro, te vas de casa, se te rompe algo, se te suelta un botón, no puedes tirar de mamá... y lo de coser fue una experiencia y lo empecé a integrar en algunos de mis trabajos de una forma muy rudimentaria, o sea, no sé coser, pero sí que descubrí que con la aguja podía hacer algunas cosas interesantes, y utilizarlo a veces como trazo.

¿Y bordar también?

Eso ya no. Todo el tema de la costura es algo que además muchas artistas, sobre todo femeninas, lo están recuperando y lo están insertando dentro del mundo del arte también como una reivindicación del papel de la mujer, que dentro de la historia del arte siempre ha estado un poco dado de lado, y precisamente en Sudamérica hay bastantes artistas que están trabajando con el tema de la costura, con el tema del ganchillo, de hacer punto y la inserción de ese oficio dentro de obras con un carácter más artístico, no tan artesanal y no tan propio del oficio.

¿Y tienes taller?

No

¿Y lo has tenido alguna vez o has trabajado en alguno?

Hombre, en casa de mis padres sigo manteniendo un rincón que de vez en cuando, en vacaciones, recupero para muchas cosas que he ido pensando, en muchos momentos, tratar de hacer algo ahí, pero no he tenido taller, he trabajado siempre en talleres... pues eso, en la Facultad había talleres, o en algún espacio que en algún momento me dejaba algún amigo o algún conocido.

¿Y qué opinión te merece el taller del artista como emplazamiento?

Hombre, dependiendo del tipo de obras que hagas, es que es necesario, es totalmente necesario, porque si te estás dedicando, por ejemplo, al diseño gráfico, bueno, el taller sigue siendo necesario, sería el espacio, el estudio en el que tú tengas tu ordenador, donde puedas estar cómodo, donde tengas buena iluminación... todo eso, pero si te estás dedicando a técnicas... por ejemplo, para un escultor es que es imposible no trabajar si no tiene un taller; un pintor se las puede apañar pero de mala manera, ¿no?, pues eso, apartas muebles, tienes cuidado de que la pintura no salpique, pero también llega a condicionar en un momento dado tu trabajo.

¿Qué aportaciones crees que otorgan los oficios tradicionales al arte?

Todos. Es que el papel del artista-genio no me lo creo. Un buen escultor tiene que conocer la cantería y tiene que manejarla perfectamente. Luego están los artistas creativos, que pueden desarrollar un proyecto y que un cantero se lo haga, y no por eso esa idea es menos legítima, pero el tener un conocimiento del material es lo que hace que una persona

vaya a saber cómo se va a comportar ese material y cómo puede llegar a desarrollarse. Recuerdo una anécdota que nos comentó una vez un profesor, no sé si será cierto o no: nos hablaba de Chillida; decía que el gran valor de las obras de Chillida era su monumentalidad y la solidez; es hierro sólido, no son placas soldadas que generen un sólido, entonces este lo que decía era, pues eso, que él iba a una fundición grande industrial, porque además lo que necesitaba Chillida eran máquinas industriales con las que llegaba y decía: “Pues yo quiero que esta viga me haga esta torsión, con tantos grados o que adquiera esta forma”, entonces el señor de la fundición le decía: “Es que esto no se puede hacer porque se rompe”, y él respondía: “Bueno, pues entonces un poco menos, que ya cambio el discurso”. O sea, al final es eso, el material te está imponiendo dónde puede ir una obra.

Es verdad, yo, estando en la sierra, al lado del río, las piedras tenían cada una su forma caprichosa, y yo cogía varias y con el rotulador hacía cosas sobre la piedra, me adaptaba a lo que me decía la materia.

Es que es eso, y sobre todo el llegar a tener un buen resultado. Si tú no conoces bien cómo se maneja un material se te puede romper, entonces, lo puedes hacer, ¿no?, pero te arriesgas a que se te quede todo en el camino.

Me gustaría también que me hablasen un poco de tu relación con estos oficios del arte.

Aunque actualmente no lo estoy haciendo, también por temas de espacio y porque ahora lo estoy trabajando de otra manera, que sería un nuevo oficio, ¿no?, lo que es el tema de las impresiones digitales no deja de ser un oficio también, pero yo me especialicé en su momento en grabado y el grabado tiene una parte de oficio muy importante. Ahí tienes que conocer perfectamente el material para conseguir los resultados que tú quieres, otra cosa es que consigas resultados de una forma un poquito casual y que te interesen, pero si vas buscando un resultado concreto, tiene que ser un muy buen grabado, o contratar a una persona que sea muy buen grabador, y que sepa perfectamente, y que sea el que te vaya guiando, o al que tú le crees unos dibujos y él los pase a una plancha y luego los estampe, pero, es eso, o sea, un buen

grabado, y bien estampado, a la manera tradicional, lleva muchísimas horas de trabajo detrás; no solo es el grabado, sino lo que es el conocimiento de esa técnica.

En escultura, exactamente lo mismo, o sea todo lo que sea trabajo con varios materiales, con un trabajo físico sobre un material, porque en la pintura un buen pintor, un buen colorista, tiene que saber muchísimo de color, pero bueno, las pinturas se mezclan, las vas mezclando, las vas depositando sobre el lienzo con unas ciertas formas, pero quizá el oficio no sea tan necesario como en otro tipo de disciplinas.

¿Y has desempeñado algún trabajo de índole convencional compatibilizado con la tarea propiamente artística?

La verdad es que he tenido bastante suerte y, menos en un momento dado en el que estuve de telefonista para un banco, que era horrible, el peor trabajo, lo he pasado fatal, siempre he estado más o menos relacionada, me he dedicado a la enseñanza en distintos ámbitos. Estuve un tiempo de azafata en un museo, que es un medio relacionado con el arte, por lo menos veía cosas todos los días, pero sí, siempre lo he necesitado. Alguna vez he vendido algo, mi padre se ha comportado como mecenas, en vez de darme la paga me compraba el cuadro. Luego, también amigos de mis padres, algún encargo. Y alguna vez me han comprado cosas auténticos desconocidos, que son lo que más ilusión me ha hecho, pues es una persona a la que realmente le ha gustado lo que he hecho tanto como para quererlo comprar.

Y ese es el tipo de gente que interesa, porque uno puede decir, “lo compro por inversión”, pero el que lo hace así es porque realmente le ha gustado...

Sí, sí, es el que llegue alguien y te diga: “Oye, pues me gusta mucho esto, que si llegamos a un acuerdo”. “Por supuesto que llegamos a un acuerdo”.

¿Y te has visto en alguna labor típica de operario accidentalmente... que tengas que hacer alguna chapuza...?

De forma muy accidental y normalmente también ligada a la familia; básicamente, cuando había que pintar una casa me llamaban a mí.

Ahí has sido artista-obrera.

Ahí he sido artista-obrera, que hay que pintar una casa, pues oye... quieras que no, esta sabe cómo va el tema de los rodillos, que en un momento dado el pintar una cenefita... alguna cosa así un poco mona... mira, quiero aquí que me hagas estos diseñitos celtas que me ha bajado de internet... las esquinitas... pues eso... estas cosas...

Acuden a ti como podían haber acudido a un pintor que tenga su oficina de pintor...

Claro de pintor de brocha gorda... al final un poco lo del pintor de brocha gorda... a ver, yo creo que todos si nos ponemos en un momento dado lo sabemos hacer, ¿no?, es un engorro, pero bueno, pues es proteger lo que no quieres que se pinte con un poquito de cinta de carrocerero, rodillo, brocha... y darle.

Pero yo, y tú me dirás si estás de acuerdo conmigo, veo que existe en los artistas plásticos una mayor predisposición y una mayor facilidad a que tengan esa predisposición, precisamente porque se manejan con lo matérico.

Yo creo que el tema va a más: muchas veces el que hace Bellas Artes, lo hace tan convencido de que va a tener que hacer lo que sea para ganar dinero, que no se le van a caer los anillos... o sea, que es una cosa que si me saco trescientos euros pintándole la casa a unos colegas, que es lo que les va a cobrar el pintor, pues si me lo dicen a mí, y encima es eso, les hago florecitas o les pinto unas cositas, pues...

Yo conocía a una pintora muy buena a la que le salían trabajos de pintura al fresco en restaurantes.

Sí, en algún restaurante he pintado alguna cosa... sí.

O decoración con pan de oro y cosas de esas.

Sí, también, van saliendo cosas así, pero que muchas veces vamos también con esa predisposición: prefiero ganarme el dinero haciendo eso, que a fin de cuentas algo tiene que ver con lo mío y que siempre, de alguna manera, estás aprendiendo, que estar sirviendo hamburguesas, que no tiene nada que ver, o contestando al teléfono en un banco.

Cambiando de bloque, ¿qué valores artísticos piensas que tiene la arquitectura, es más arte, técnica... como lo ves eso?

Puedes diseñar una casa preciosa y estupenda, pero como los cimientos no aguanten, eso no te vale de nada, se te puede quedar en un proyecto muy bonito que existe también. No sé si viste hace poco en Caixa Fórum una exposición que era de Babel a Dubai, bueno, pues era eso, había algunos proyectos de edificios reales, pero también había proyectos de edificios que no se habían llevado a la realidad; incluso yo creo que debe de haber estudios de..., o sea, algunos cuadros en los que aparecen edificios inventados, el que se puedan llegar a sostener, o no; no solo dentro de la arquitectura, sino dentro de lo que sería las artes decorativas, también en Caixa Fórum, hubo hace poquito una exposición de Piraneci... Piraneci es eso, había hecho mucho diseño... es que este hombre era un poco raro; hizo un montón de proyectos arquitectónicos, pero solamente uno se llevó a la práctica, luego él se dedicó sobre todo a la labor de grabador, grabador documentalista, algo creativo también sé que hizo, y luego hizo muchos diseños, pero el tema está en que la mayoría de sus diseños jamás se habían llevado a la práctica porque en ese momento era imposible; se han podido hacer ahora utilizando materiales plásticos, pero claro, en su momento, lo que él diseñaba era decir, pero es que no tenemos ningún material que acepte estas curvas o que acepte este tipo de diseños, pues eso, una silla que, sí, es muy bonita, pero es que se rompen las patas. Ahora, con plásticos, sí que se han podido hacer esas cosas, pero hasta ahora no se había podido llevar a cabo.

En arquitectura, yo creo que pasa lo mismo.

Claro, y ahí entra un poco la ingeniería, la tecnología.

La tecnología es indispensable. Y la tecnología está marcando también muchas veces en todo momento el tipo de creaciones que se hacen. El gran paso del Renacimiento al Gótico es también una revolución arquitectónica porque se descubren nuevas técnicas arquitectónicas que permiten levantar muros más altos, hacer aperturas más grandes y es lo que permite que el estilo se desarrolle de otra manera.

¿Y por dónde crees que va en términos generales hoy el arte; que tipologías de artistas crees que predominan?

Creo que hay de todo. Creo que en todo momento ha habido de todo, lo que pasa es que luego la historia, a fin de cuentas, hace una selección; de repente aparecen por ahí unos dibujitos medievales que dices, pero bueno, esto podría ser de un artista del siglo XX, ¿y cómo es que esto no...? Bueno, pues porque había una estética imperante en esa época, porque quedó totalmente relegado... obviamente, todo lo que en algún momento se destruyó, eso jamás lo sabremos, entonces, no sé... Es cierto que las nuevas tecnologías y los nuevos materiales nos permiten ahora hacer cosas que habrían sido impensables en otro momento, pero a nivel creativo está... Desde luego que si algo impera y por algo te pagan ese estilo se va a desarrollar, va a haber más, pero corrientes alternativas yo creo que siempre ha habido.

Bien, pues llegamos al final, simplemente, si tienes algo que añadir, o algo que crees, sabiendo “grosso modo” el objeto de atención del estudio, que creas que se pueda preguntar, o que habría que añadir, o algo...

Yo es que... lo que te comentaba un poquito antes, que creo que intentar separar el oficio del arte no tiene ningún sentido, es que el oficio está por detrás y si el artista, el creativo, no lo desarrolla, necesita de alguien que se lo desarrolle. Actualmente, yo, por ejemplo, estoy trabajando con estampa digital, no solo por temas de que trabajar con una estampa calcográfica me supondría necesitar un taller, un tórculo, unas ciertas herramientas, de las que ahora mismo no puedo disponer, sino también por una decisión propia: yo un grabado por menos de veinte euros no lo voy a vender porque me ha llevado todo un tiempo hacerlo, pero resulta que si hago una estampa digital la puedo vender por cinco, y aun así sigo teniendo beneficios. La imagen es distinta... bueno... la imagen en sí no es distinta, es otro material, es otra técnica, pero la imagen en sí no es demasiado diferente, entonces es algo que a mí también me interesa en el momento de tener unos beneficios con mi trabajo, así que...

Pues muy agradecido.

Gracias.

Entrevista a Eva Sánchez Ramo (Madrid, 5-4-2013)

A ver, Eva, ¿te consideras artista?, y si es así, ¿por qué?

A ver... sí me considero básicamente artista, lo que pasa es que ahora mismo no estoy muy en activo, pero vamos, es lo que he querido hacer siempre, dedicarme al arte.

Y para serlo, ¿se requiere predisposición o se es sin darse uno cuenta?

Hombre, yo creo que requiere una predisposición.

O sea, es decir: este mundo me gusta y voy allí, o notas algo dentro de ti.

Yo creo que lo notas, lo notas y luego ya cuando sabes que existe la opción y ciertos medios para lograrlo, pues ya te pones en camino.

Pero habría un impulso interior...

Desde mi punto de vista, sí.

Y luego habría que tener la predisposición para llevarlo a cabo.

-Para llevarlo a cabo, sí.

¿Y qué es ser artista? Enfócalo como quieras.

A ver, bueno, ser artista... se pueden dar múltiples definiciones... en general me imagino que son personas que básicamente son creativas y que saben expresar esa creatividad desde medios plásticos, en este caso, o... porque también hay artistas que se mueven en otros ámbitos, pero que también pueden ser artistas.

Pues ahora cuéntame un poco los principales hitos de tu trayectoria en las artes plásticas.

Yo me licencié en el 2002 y me costó entrar en Bellas Artes porque el examen este que nos hacían era bastante difícil y aunque a ti, por ejemplo, se te diera bien dibujar, pues en el examen directamente hacen una criba sobre ciertos criterios que no tienen nada que ver con lo que tú puedes hacer. Y, bueno, durante la carrera todo bien y tal; ahí hice alguna acción, alguna performance... me gustó sobre todo llegar a cuarto, que fue a partir del curso que más disfruté porque primero, segundo y tercero es básicamente un... todo conocimiento; te dan mucha teoría pero realmente tampoco tienes ni el nivel para poder expresarte, quizás, y además es todo como bastante cerrado y no cabe esa posibilidad. Ya en los últimos cursos, mucho más libre, con más bagaje, más conocimientos... puedes expresar realmente lo que quieres llevar a cabo y, nada, básicamente hice eso en la carrera, luego he estado prácticamente trabajando poca cosa, pero bueno, alguna cosilla en Toledo, que fui con Laura [Herrero Crespo], además, un encuentro de sensibilización artística que estaba muy bien porque era una intervención en la calle y, bueno, a mí este tipo de cosas es que me gusta bastante. También el implicar al espectador. O sea, el implicar a gente que, realmente, no tiene por qué tener bagaje artístico, pero que, sencillamente, les llame la atención y que te puedan decir algo en un momento dado.

¿Y qué habilidades has descubierto en ti que no creías tener ejerciendo labores artísticas?

¿Habilidades?

Algo en lo que dijeras, jolín, pues yo no pensaba que esto se me fuera a dar...

No sé, siempre he sido una persona bastante permeable en el sentido de que me ha gustado mucho investigar y dedicarle horas y horas y horas... y aquello parecía que aquello no tenía fin, por mi parte yo estaba encantada... ¿descubrimiento?, pues a lo mejor la materia: mi llamada a la selva del arte quizá es a través del medio más fácil, que es por donde entran todos los niños, imagino; el dibujo nunca lo he dejado de lado, de hecho, toda esta trayectoria ha sido una constatación de que donde mejor me muevo es en todos los medios artísticos pero que tienen que ver con el dibujo en concreto. Y luego eso, el gran descubrimiento, pues que con la materia pudiera hacer muchas cosas, y no solo la materia como tal sino el intervenir en un espacio.

¿En qué sentido?

Vamos a ver, en el sentido de que la sorpresa era cómo modificando un espacio yo podía crear una obra de arte.

Cuéntame de manera más precisa eso, que me interesa.

A ver, a través de una idea que yo desarrollo como proyecto basándome en un conocimiento muy amplio, yo lo que hago es idear un espacio totalmente imaginario en el que yo estoy convencida de que sí que se puede transmitir lo que estoy intentando decir.

¿Tú tienes taller?

No.

¿Y qué representaría para ti un taller?

Sería muy importante, porque es un espacio donde tú te organizas; no hay intrusiones, bueno, puede haber visitas, puede haber, puede haber movimientos, pero no es lo mismo llegar a un domicilio y sacar todos los bártulos para trabajar, que en ese proceso ya te puede entrar pereza, puedes estar una media hora, si quieres trabajar con algo que manche más o manche menos y no es lo mismo tener un espacio específico donde tú lo tengas todo preparado y, según llegas...

Y poder manchar...

No te enfrías... y cuando tú quieres hacer algo y notas el impulso de... mira pues ya me quema esto y me voy a poner, no hay nada que te enfríe.

¿Y qué aportaciones crees que otorgan los oficios tradicionales al arte?

¿Cómo, el modelado...?

La ebanistería y todas estas... que han sido, en principio, más oficio que arte plástica... la carpintería...

Yo estaba pensando en el grabado que existe como técnica y se sigue trabajando... Supongo que serán como una especie de base, o sea, que les doy importancia.

En Bellas Artes tenéis un aula para pintura al fresco que yo visité.

Ah, ¿lo visitaste? A mí me parece un aula maravillosa. A mí me tocó en la planta de abajo, en una especie de mural que hay, que es uno de los más grandes, con dos compañeros y, claro, eso era tremendo. Y, sí, es una experiencia interesante porque, claro, si vas viendo otras técnicas que quizá eso no... ahora mismo, digamos que están desfasadas, o que, bueno, son tan poco prácticas que han quedado un poco obsoletas, pero bueno, sí que merece la pena conocerlas y, bueno, saber por qué se hacían así...

Yo, por ejemplo, cuando visité este aula estaba la espátula que utilizan los albañiles, o el útil para picar la pared... estas son herramientas que vienen de la albañilería.

Ahí estuve yo con una llana y tirando el muro y tendiéndolo, y tal.

Yo le hice una entrevista a un muralista mejicano, y él me comentaba que aprendió mucho de los albañiles, que intercambiaban... que en esa interacción siempre se aprenden cosas, pues estáis vinculados operarios y artistas con la materia.

Es cierto. Si al final, la verdad, que el conocimiento en general es muy interesante.

¿Y has tenido alguna relación más con los oficios, o con alguna herramienta...

Bueno, yo en mi propia casa he utilizado el taladro... cosas que a lo mejor... parece una tontería... pues no lo es.

Pero con un fin práctico, ¿no?

Sí.

Pero, vamos, que te daba más soltura el venir de Bellas Artes.

Seguramente, ya tienes otro...

También hay gente que se ha dedicado a hacer arte con comida. Yo me estuve documentando por ahí. Yo tampoco iba a proponer algo que fuera totalmente ridículo...

Te decía antes lo de artista plástico... yo considero que hay otras personas que son artistas, pero que están en otros campos y, claro, pues podría ser algún cocinero, por qué no.

Me comentaba alguien que Ferrá Adriá viene más del mundo de la creatividad o del arte que de la cocina en sí, o que estaba más vinculado al mundo de la empresa que al de la cocina, o sea, que él ha sido un creativo; que lo de la cocina es una excusa, podría haber caído en cualquier...

Es posible.

¿Y has desempeñado algún trabajo de índole funcional compatibilizado con tu tarea artística, o a la inversa?

¿Funcional?

O sea, para ganar dinero, fuera del arte.

-Sí, en todos.

No has tenido la oportunidad de vivir del arte...

No.

¿Y te has visto inmersa en alguna labor propia de operario en la consecución de una meta artística?, pues eso de utilizar el taladro, pero no para colgar un cuadro, sino que, de repente, digas, pues me apetece, o tengo esta idea y quiero conseguir esta obra y para ello has tenido que utilizar cosas que son cosas de albañiles... o de un carpintero.

Yo cuando he tenido que hacer algo, sí que es verdad que me he movido para buscar la técnica adecuada, he incluso me he arriesgado... quiero decir, que sin conocer una técnica, he probado, con más o menos éxito, pero no la ubicaría en oficios, porque era trabajar con resina, y pedí información a un maestro de taller y me dio lo poco que tenía, unos apuntes; me fui a comprar toda la materia, y todo lo que necesitaba...

Pues eso es interesante, cuéntamelo de una manera morosa y detallada.

Yo quería que unas piezas tuvieran una especie de transparencia, que fueran cárnicas, pero... entonces estuve pensando y se me ocurrió que el medio de la resina podía ser una opción, sin conocerlo, pero bueno... sí tenía una ligera idea de lo que se podía conseguir con la resina; fui a ver si alguien me podía aportar alguna información, investigué un poquito...

¿Y quién era el maestro de taller?

Pues no me acuerdo cómo se llamaba; era un maestro de taller de escultura... yo es que escultura no hice mucho, realmente, yo me fui luego a dibujo y a grabado.

Y él era escultor y tenía sus técnicas y sus conocimientos...

Este hombre trabajaba en la Facultad y todo el mundo que trabajaba con él, la verdad es que le ponía por las nubes, que era mejor que el profesor que tenían de turno o quien fuera. Y un día le esperé y me fui a por él, hablé con él y, la verdad, muy cordial, me dio la información que tenía, los consejos y recomendaciones que pudiera darme, que tampoco fueron muchos, y se lo agradecí eternamente, porque la pieza que salió a mí me pareció que estaba muy bien y que reflejaba bastante bien la idea que tenía yo, porque del boceto a lo que salió, "chapeau".

¿Y has trabajado en algún taller?

He trabajado en academias de arte, y he trabajado en Secundaria dando clases de dibujo.

Y, ahora cambiando un poco el tercio, ¿qué valores artísticos piensas que tiene la arquitectura, es más técnica, más arte, cómo lo ves?

¿La arquitectura en general?

Sí

Es que depende, depende de lo que se pretenda y de lo que se hace.

O sea, no ves toda la arquitectura igual.

En absoluto. Creo que puede ser un medio maravilloso para llegar a unos estadios artísticos alucinantes, pero claro... depende.

Yo pienso muchas veces que la casa que a mí me gustaría sería más una obra de arte que una casa funcional; yo creo que me abrigaría y estaría más a gusto en ella siendo una cosa muy sinuosa y muy bizarra, pero claro depende de los materiales porque hay que vivir...

Vosotros los artistas necesitáis también para determinadas disciplinas de la geometría y de determinados conocimientos. Yo le hice una entrevista a también a Tomás Bañuelos, el escultor, que es profesor allí, le entrevisté en el aula y se cayeron durante la entrevista dos piezas de arcilla y vi que tenía alambres por dentro y él decía que aquello estaba muy mal sujeto.

Sí, se puede proyectar un edificio que no requiera de ninguna finalidad estética, y que sea igualmente funcional para que la gente pueda vivir dentro y ya está, y se puede intentar ya de otra forma proyectando ciertos objetivos.

Muy bien, pues ya entramos en el último bloque del cuestionario. ¿Por dónde crees que va, en términos generales, hoy el arte?

No te puedo contestar.

A mí me parece muy interesante la visión que me pueda aportar una persona de las artes o de Bellas Artes, aunque sea una visión muy personal y subjetiva, precisamente porque lo yo pretendo obtener con este cuestionario es una especie de magma a partir de muchas pequeñas ideas individuales.

Yo creo que ahora el arte está más permeable que nunca a aliarse con otras técnicas que están surgiendo ahora, por ejemplo el video digital, el arte... y, bueno, son cosas que ahora sorprenden y que quizá pues haya que esperar quizá cierto tiempo para poder verlas desde una perspectiva que nos haga valorarlas o lo contrario.

¿Y qué tipologías artísticas crees que hoy predominan, o qué disciplinas; ves, así, algo predominante, alguna corriente o algo que se imponga más?

De todo lo que veo se mantienen la mayoría, yo creo... todo no... el grabado, por ejemplo, lo veo un poco como a la cola. Lo siento, pero es así. De todas las exposiciones que veo, pues sí, las últimas que he visto de grabado pues sí que son del siglo pasado, y no digo que no esté bien, pero, bueno, el siglo pasado, está aquí al lado; está aquí al lado, pero ya no es tan contemporáneo.

Todo se está transformando y ahora, quizá, lo que eran las técnicas como las conocimos están pegando un cambio... Es un desarrollo que se viene cuadrando así: unas cosas terminan desplazando a otras, o no desplazando... fusionándose con ellas, de alguna forma, trabajando con ellas y desde ellas, pero de otra manera, pero sí, lo que se venía manteniendo sí que es verdad que, bueno, se está transformando, seguramente.

Para finalizar, ¿tendrías algo más que añadir?

Pues nada, que ha sido un placer; que espero que te sirva algo de lo que te he podido contar.

Seguro que sí, me está sirviendo lo que me aportan todos a los que estoy entrevistando.

Pues me alegro y, lo dicho, muchas gracias.

Entrevista a Pablo Angulo (Madrid, 13-5-3013)

En primer lugar quería preguntarte si te consideras artista y por qué...

Para el capitán Hadock era su último insulto, llamaba artistas a los que insultaba, entonces... ya no sé si... como no sé ni dónde está el arte y el ser artista... yo soy pintor, escultor y, lo primero, dibujante. Es lo que más me considero.

¿Y se requiere predisposición, o se es sin darse cuenta... esto... llamémoslo artista o como quieras, o sea, dedicarse a este tipo de actividades?

Hay varias vías de acercarse y de llegar a la profesión. Hay vocaciones estrictísimas, hay vocaciones que surgen de frustraciones, y hay quien se ve abocado prácticamente... No es ni vocacional, es llegar...

En mi caso es una mezcla de muchas cosas. Yo lo primero que quería era ser escritor, como muchos pintores, ¿no?

Suelen escribir bien los pintores...

Hay cosas muy buenas, muy buenas: Solana, por ejemplo; todo lo que escribió Pissarro, escribió muy bien. Hay un libro maravilloso sobre pintura, que es el libro de Renoir, de Renoir hijo, el director de cine, sobre su padre. Un libro muy muy bueno.

Y yo aparezco también **[en el mundo del arte]** por circunstancias vitales, por desafectos, por depresiones, por tristezas... acaba dándose uno cuenta de que es una mina.

¿Qué consideras que es ser artista en concreto?

Pues una profesión, para mí, única y exclusivamente, una profesión. Fichar a la hora que fiches y hacerlo de la manera más digna posible. Es una profesión, es un oficio.

¿Y dentro de los artistas que tú conoces, y de tu propia experiencia, puedes colegir que a la hora de establecer rutinas la gente es sistemática, o predomina eso que se llama el artista bohemio, que vive a deshoras...?

No, yo creo que no. La mayoría de los que conozco son sistemáticos y trabajan de una manera muy seria. Es que yo encuentro que no hay otra posibilidad. Hombre, existe una bohemia, pero dentro de esa bohemia siempre ha habido un trabajo serio; los artistas que yo conozco son bastante estrictos y rutinarios.

Esa experiencia yo también la he tenido con muchos de los que he tenido oportunidad de conocer: son gente, además, que pasa muchas horas, más que si estuvieran en trabajos por cuenta ajena.

Muchas más, y luego, muchas veces, te llevas trabajo a casa. Yo alguna vez lo he comentado, que incluso las veces que no trabajas y estás haciendo algo, y estás en el estudio, tienes la posibilidad de acercarte a la realización (no es como si tienes que ir a otro sitio), te lleva a producir, a producir más, incluso mentalmente, porque hay muchas cosas que se quedan en tu cabeza preparándose.

Luego está eso de la obsesión, el decir: estoy obsesionado con esto y hasta que no lo acabe no puedo dejarlo...

Esto también existe, claro que existe. Y es fundamental para que las cosas salgan. Es una obsesión sana. Ya con el tiempo nos vamos haciendo mayores y nos vamos templando un poco, pero sí existe.

Bien, ahora me gustaría que me contaras los principales hitos de tu trayectoria.

Hay una primera aceptación por alguien a quien tú admiras. A Pepe Díaz, el pintor, yo le enseñé mis primeros trabajos precisamente como exposición en la galería Rafael García. Y le pregunté: Pepe, ¿tú crees que yo puedo ser pintor? Y me dijo: Ya eres pintor. Y luego han sido los caminos de la aceptación, que tampoco he necesitado, porque tengo bastante convicción y tengo una creencia que me hace ver que, así como te he comentado que quise ser escritor y me di cuenta, afortunadamente, un día de que no sería capaz, de esto sí soy capaz, es un trabajo que lo concibo y que puedo realizarlo. Y ese fue el primer paso, y es un paso que no es tan hito como referirnos a un día concreto, o por un hecho concreto, sino ponerme a trabajar y ponerme a conseguir cosas que yo busco. Y luego los hitos han sido entre un momento en que yo me debatía entre ser un artista que va a hacer muchas cosas y puede tirar hacia muchos sitios, o caminar entre la figuración, ya sea compuesta por mí, o encontrándomela en el mundo. Entonces, ese momento de aceptación de mi carrera como pintor y como escultor figurativo es el momento importante para mí. Tal vez dentro de quince años, o dentro de cinco, te digo lo contrario, pero a día de hoy, con lo que he vivido, me siento así.

¿Te influyó también que tu padre se dedicase a las artes plásticas?

Me influyó, en un principio, relativamente, porque mi padre viene de una academia y de unos métodos pedagógicos muy fuertes, y entonces eso en su momento me hizo negar la llegada a ese trabajo, porque, claro, mi padre con esa cosa estricta, que es lógica, y que debe ser a veces, pero sin pasarse, pues eso me hizo... ¿cómo me di cuenta? Por circunstancias que... pero sí ha influido. E influyó asimismo que también encuentro unas vías en la manera de trabajar de mi padre, por ejemplo, ver cómo modela, ver cómo trabaja, el ser estricto en el dibujo... eso me ha influido también.

¿Y qué habilidades que no creías tener has descubierto en ti ejerciendo labores, podemos decir, artísticas?

Artísticas o artesanales, ¿no?, ¿nos referimos al trabajo? Pues la escultura. Me sorprendí sangrando. Me sorprendí, o sea, pero me costó sangre. Pero sí me sorprendí y vi que podía concebir... podía dibujar con la materia, y controlarla y llevarla un poco a donde yo quería.

Con la pintura siempre lo tuve bastante claro, pero con la escultura sí me sorprendí a mí mismo.

¿Qué representa el taller para ti?

Pues, mira, el taller es un poco el... ahora mismo es mi casa. Es como una casa. Es una casa y, hablando de la tradición de mi padre y de mi familia, yo me acuerdo de un poema de Gabriel Aresti, que se llama "Defenderé la casa de mi padre", es un poema en vasco muy bonito. Y el poema lo que dice es que vendrán los usureros y me quitarán... y me dejarán manco, pero yo siempre defenderé la casa de mi padre... y esto es lo que debo defender y lo que es el sustento de mi familia y la manera de yo ser feliz, o sea, es como... de hecho es que estoy más aquí que en mi casa. Para mí es un templo, es algo...

Además tu taller está muy bien, y en la zona en la que está.

Sí, la verdad, es accesible para los clientes, que es muy importante también. Me gustaría irme al campo pero allí no va a ir nadie, o poca gente.

¿Qué aportaciones crees que otorgan los oficios tradicionales al arte?

Muchísimas. Es la primera parte de todo, es decir, hablando de la madera de la construcción de un cuadro, por ejemplo, el bastidor, desde el señor que trabaja la tela, el señor que da la imprimación de la tela... y el escultor, lo mismo: el trabajo milenario de los que han hecho moldes con escayolas, con el yeso, con lo que fuera... todo el aparataje que utilizamos los escultores viene de otros sitios, y está mezclado, las gubias, las lijas, las sierras, los martillos; incluso los palillos metálicos, todo el utillaje, todos los aparatos, que tienen también muchas veces que ver con el mundo de la moda, de los sastres, está todo en un mismo sendero.

¿Y cuál ha sido, a grandes rasgos, tu relación con dichos oficios?

Pues mira, por ejemplo, mi hermana hace ropa, mi abuela hacía ropa también y hay un oficio muy interesante que es el de la cocina, ahora que hay muchos debates sobre si la gastronomía es arte. Para mí es arte, además alimenta, aunque los gastrónomos dicen que es un método de oxidación lo que debe tener, no son calorías, sino que se aprovecha de otra manera...

Hay una cosa que me interesa mucho en el oficio tradicional, como en el vendedor: que conoce lo que está vendiendo. Para mí hay unos lugares maravillosos que son las ferreterías, son sitios en los que el que está vendiendo eso conoce lo que está vendiendo y suelen ser gente muy amable y muy dispuesta. Eso que suena como un topicazo, el trabajo bien hecho, pues es cierto. Es algo con lo que siempre estaré de acuerdo.

¿Has compatibilizado tu tarea como artista plástico con otro trabajo de índole más funcional; has tenido que compatibilizar?

Sí, he hecho bastantes cosas, he puesto discos, he descargado camiones de conciertos, he trabajado, como todos los jóvenes de cualquier sitio, en lo que he podido.

¿Y te has visto inmerso en alguna labor más de obrero, o de operario, en la consecución de una meta artística, o sea, decir, quiero conseguir esto y me veo en la obligación de tener que trabajar el yeso, el hormigón?

No, en mi caso no ha sido en oficios así, eran de otras índoles, no eran tan relacionados con la construcción, o con la reparación, no, tenían que ver con otras cosas. He puesto discos, he trabajado en tiendas, he sido mozo, pero no...

No has tenido que serrar madera, ni cosas de estas...

¿Te refieres en mi trabajo?

Sí

Claro.

Pues cuéntame, así, alguna experiencia...

La última pieza que he hecho, que es un modelo para hacerlo en grande, en un pueblo de Andalucía, esa pieza la he tenido que estar lijando durante semanas; ha sido un proceso de lijado y de pulido para conseguir otro efecto, porque la moradora no permite llegar donde llega la mano, la mano con la lija llega un momento en que es la que da la precisión y hay momentos en los que tienes que lijar... en ese aspecto, sí; en la imprimación de telas grandes también, en trabajar con escayola, eso sí, claro, claro.

Es que, aunque no se sepa, la mayoría de las veces es de Perogrullo...

Sí, tienes que saber hacerlo.

Otra cosa que me pregunto, porque, claro, no me dedico a las artes plásticas y me pilla un poco más de lejos: ¿crees que el artista plástico tiene mayor predisposición, o más audacia, a la hora de dedicarse a una tarea que puede ser más de índole... para operarios, o si tiene que hacer alguna chapuza, por el hecho de manejarse con lo matérico...?

No necesariamente, y aquí hablamos de lo que es la maña. Existen estos bricómanos salvajes que son capaces de... No creo, tienen la misma que otro. Todo viene también por la rutina del trabajo, de un entrenamiento. Yo, en el caso de la pintura, creo que casi cualquier persona puede dibujar decentemente; puede plasmar dibujando... con un entrenamiento y con una formación. El color, por ejemplo, la pintura, la graduación del color, el manejar esa intuición, construir tu propio lenguaje, pintar limpio, pintar con pulcritud, manejar lo que tú quieres hacer, que tú le ganes a la pintura... eso ya es un tema que quizá tenga que ver más con que lo lleves en tu genética.

Ahora, entrando en otro bloque, ¿qué valores artísticos piensas que tiene la arquitectura? Es más arte, más técnica.

Para mí la arquitectura es sagrada, es algo básico; es la vía de los lugares que soñamos y de los lugares que llegamos a ver. La última exposición que he hecho, precisamente, trata de la arquitectura, sin que sea demasiado explícito. Yo he soñado en ocasiones dibujar sitios y luego entrar en ellos, o dibujar una ciudad de lejos y luego entrar en esa ciudad... La arquitectura es la madre de muchísimas cosas. Y en la pintura, desde la pintura del siglo XV, es básica. Las pinturas del Renacimiento italiano, los lugares que vemos... tenemos a los pintores... a los metafísicos... tenemos... en la pintura española se ve menos, pero ya llegamos al siglo XX y empiezan a aparecer nuevos lugares, y se funde la escultura con la arquitectura.

Y muchos artistas eran los llamados a hacer arquitectura en el siglo XV.

Sí, claro, y ahora tenemos ejemplos como el de Ballester, pasándose a la fotografía... La arquitectura es lo que... alguien que viva en Madrid o en cualquier ciudad, paseando puede ver cómo la arquitectura se planta ante ti; cómo la arquitectura cambia nuestro propio recuerdo...

Y cómo te sientes vacío cuando desaparece un edificio que tú tenías ahí...

En nuestro acervo sentimental arquitectónico han destruido tantas cosas maravillosas.

El Cubo de Moneo en los Jerónimos.

La Pagoda de Fisat, en la carretera de Barcelona, y muchísimos ejemplos: el palacio de la Castellana, el Olimpia de la Latina, para luego hacer el teatro este que han hecho, y tantísimas cosas. Y lo que se ha conseguido evitar. Luego también surge una arquitectura nueva que a mí también me parece maravillosa, por ejemplo, cosas de estas que veo en los ensanches, hay edificios en los que a mí me gustaría estar, por ejemplo hay uno al que yo llamo "el palo quema'o", en el ensanche de Vallecas, que es como un palo negro, no sé si lo has visto. Estos son sitios totalmente desolados, la gente dice: es que no tenemos tiendas, no tenemos nada... a mí me recuerda un poco a los años cincuenta o los años sesenta, la gente que llegaba del pueblo... en muchos casos, urbanísticamente son aberraciones, pero hay un punto de belleza también en estos lugares.

Es el nuevo extrarradio, que ahora tiene más nivel que el de antaño.

Así es.

Bueno, y ya para terminar, nos adentramos en el último bloque, ¿por dónde crees que va, en términos generales, hoy el arte?

El arte, lamentablemente, está manejado ahora mismo autoritariamente, es autoritario sobre todo en la ocupación de los lugares importantes,

y en esto la pintura ha tenido muchos problemas, porque hay unos mercados que se deciden por unos pocos, que son los que deciden hacia dónde camina toda la historia y les va bastante bien, porque vivimos en una época, además, de modas. Antes estaba leyendo un artículo en internet sobre la zurbaranmanía porque en Inglaterra, en un castillo del norte, la familia de un supernoble en su momento compró los cuadros de juventud de Zurbarán, y llama maldito a Zurbarán, la periodista, dice que Zurbarán salvo en el Prado es un maldito, lo cual es una sandez, porque Zurbarán está por ejemplo en Barcelona, allí hay muchísimo, y en otros sitios hay mucho Zurbarán, pero ahora está la Zurbarán-manía, Dalí-manía. Ya te lo presentan como el gran partido de fútbol, el gran evento; el evento artístico se ha socializado, yo no sé si eso está bien o si está mal, es un debate, pero yo hacia donde creo que sí que va es hacia ese monstruo cuyos tentáculos son los que deciden un poco lo que debe seguirse.

¿Hacia dónde camina en un plano más cercano al mío? Yo lo veo con mucha salud, porque hay gente que trabaja magníficamente, que sigue su camino, y hay galerías que están poniendo cosas muy interesantes y, sobre todo, gente joven buenísima, con lo cual... pero, bueno, esto ya entra en un discurso particular mío a favor de las labores tradicionales, y las defiendo absolutamente. Es decir, lo que me da pena en algunos momentos es que haya cosas que tengan que dejar de existir porque algunos dicen que tienen que dejar de existir, por ejemplo, el retrato en la escultura porque es algo anticuado y mortuorio, cosas de ese tipo. El pintar, hay gente que dice: es que si Goya hubiera nacido hace cuarenta años no hubiera pintado. No entiendo por qué, cuando, precisamente, lo que creo que tienen que buscar en el artista es el placer de trabajar. Y tú lo puedes hacer grabando una película, haciendo fotos, pero, precisamente ese autoritarismo es el que dice lo que debemos hacer las personas que vivimos en cada momento.

Enlazando con esto, ¿qué tipo de artista crees que predomina hoy?

Hoy en día lo que yo veo, y lo que yo veo en España... veo hombres y mujeres inteligentísimos, empresas de sí mismos, que saben convencer y esos son los más visibles, que muchas veces tiene más que ver con la

denuncia, con la metáfora, a veces aburridísimas: juegos que hacen mucho mejor los publicistas, películas que hacen mejor los directores de cine y, entonces, veo sobre todo mercadotécnicos, si se puede decir así, y gente muy inteligente, y gente que sabe dirigirse y sabe lo que buscar; también veo un ejército de buenos profesionales, y también, por ese autoritarismo, veo miedo, pero los que predominan son, digamos, las figuras viejas, que se enfrentaron a otras tendencias, como le pasó a la figuración en los años cincuenta y los sesenta, y, luego, pues los hombres y mujeres que saben manejarse en este momento y lo saben comprender, lo que yo no sé es si a ellos les gusta lo que hacen, si están conformes, eso lo desconozco.

¿Qué ves más, artistas relacionados con la materia o más conceptuales?

Es que el arte conceptual es lo que te decía un poco: empieza a desaparecer a favor de un juego de palabras, el mostrar con poco un concepto, hacer abstracción... eso ahora es un poco más el juego, ¿no?, el ingenio y lo original, y en cuanto al trabajo en los artistas que son ya muy visibles, su trabajo cerca de la materia empieza precisamente por la demanda que tienen; es lo que ha pasado siempre, si el nivel de encargo es grande y el artista acepta esos encargos, debe trabajar con otros pero dirigiendo. Pero lo yo veo tiene más que ver con lo que se muestra a través de máquinas, cámaras y otro tipo de medios. Ahora, por ejemplo, ya se desarrolla el 3D, ahora la escultura también puede desaparecer, hay máquinas de 3D. Pero creo mucho en que por la inframateria nazcan cosas y creo muchísimo en la magia de la pintura, y en un dibujo de nada creo muchísimo. Un dibujo no va a salvar al mundo ni va a cambiar las ideas de nadie, pero yo creo en esa magia todavía.

Por mi parte, las preguntas del cuestionario han acabado, si quieres añadir algo...

No, agradecerte tu visita y, nada, que aquí me tenéis para lo que sea.

Entrevista a Rita Martorell Codech (Madrid, 23-5-2013)

Buenas tardes, Rita, en primer lugar, para empezar este cuestionario, lo primero que me gustaría preguntarte es si te consideras artista y por qué.

Bueno, me considero artista como oficio, porque considero que es un oficio y hay que darle un nombre, ¿no?, entonces, concretamente, artista plástica. Y, ¿por qué? Bueno, pues porque es mi profesión, porque es algo que siento; es vocación, también, o sea, es una profesión vocacional, totalmente, y, bueno, digamos que, como practico el arte, por eso me considero artista, ¿no?, porque es el dominio en el que yo me muevo. No hay pretensión de artista, sino, meramente, ya te digo, como oficio.

Y para esto de las artes plásticas, ¿se requiere una predisposición?, para lo de ser artista, o se es sin darse cuenta.

Yo creo que el arte surge de dentro; a una persona le puede gustar el arte y ejercerlo al mismo tiempo, y, a lo mejor, no sentirlo lo suficiente, también puede pasar, ¿no?, que sea algo más superficial, o más estratégico, para ganar dinero... pero yo creo que el verdadero arte es el que surge, el que fluye del interior, que necesitas contar, y que lo haces a través del arte, es un lenguaje, es una necesidad de comunicación, de expresión, en fin, yo considero que es algo así.

Concretamente, ¿qué es ser artista?

Primero, estar dentro del mundo del arte; practicar el arte y yo creo que ejercerlo, o sea, cuando forma parte de tu vida. Si es tu profesión. También puedes llamar artista a una persona que tiene talento, pero un artista plástico es concretamente en este medio... con la pintura, la escultura, todos los medios audiovisuales, fotografía, todo lo que es dentro del ámbito artístico-plástico, pero también puedes llamar artista, como te digo, a alguien que haga algo fenomenal, que tenga un talento especial para algo...

Cuéntame un poco los hitos principales de tu trayectoria artística.

Yo empecé con mi primera exposición en Barcelona, en el año de las Olimpiadas, en el 92, individual, anteriormente había realizado... Bueno, concretamente fue importante porque coincidió con las Olimpiadas, fue un éxito y para mí también fue un primer éxito de joven como artista, por eso lo tengo en cuenta. Otro momento en mi vida, artístico, que también considero importante es en torno al año 93, 94, 95, en el que desarrollo el tema del retrato, y allí salen proyectos expositivos en el Parlamento Europeo en Estrasburgo, en Barcelona, en la Fundación Fiact, en la Fundación de la Caixa de Girona y, bueno, es importante para mí porque descubro un lenguaje en mi forma de expresarme, que es el fauvismo, el expresionismo, que lo aplico en aquellos momentos en retratos de personajes públicos, y esto también me da un lanzamiento en la prensa, en los medios; es mi primera incursión mediática, por eso es también importante.

Durante estos años intercalo dos estancias en Francia, también en Estrasburgo y luego en Saint-Étienne, como experiencia de arte en estudios para mí también es destacable porque amplió muchos conocimientos, conozco muchos museos, desde Estrasburgo viajo por toda Alemania, queriendo conocer qué es el expresionismo alemán, que es como me califican a mí, de expresionista, entonces quiero descubrir qué es, porque lo desconocía. Bueno, digamos que es una etapa muy efervescente para mí. Y, bueno, luego ya son logros posteriores, en el 2008 una exposición en mi primer museo: en el museo Kampa en Praga; en 2006 hice mi primera escultura pública, en Santa Coloma de Gramanet, en la Plaza de Cataluña, que es también una experiencia importante para mí y nueva, y hasta ahora que he ido exponiendo en fundaciones, museos, o sea, que ahora todo va ya más en función de lo que hice anteriormente, me refiero a que ya se van desarrollando más fácilmente los proyectos, todo ya es más continuo, ya es más normal, por decir algo.

En fin, tengo proyectos de exponer en nuevos museos, por ejemplo con el tema de los retratos crear una nueva galería de retratos de personajes públicos de relieve internacional, que antes no había tenido estas características, bueno, ahora más que nada son nuevos proyectos.

¿Y qué habilidades has descubierto en ti, que no creías tener, ejerciendo labores artísticas, que te hayan sorprendido a ti misma?

Bueno, de forma innata, lo que ha sido más habitual para mí ha sido el dibujo, es como empecé, o sea, trabajé muchísimo con dibujo, con encargos de retratos a través del dibujo, parecía que el color no existiría nunca para mí: bolígrafos, técnicas mixtas, sanguinas, una larga etapa hasta que de repente incorporo el color, y todo se vuelve en mí los colores fauves, fuertes. Yo misma me asombro de las críticas, porque, por ejemplo, me dicen que soy muy expresionista, que tengo una fuerza como un hombre a la hora de... en fin, que mis pinturas, si no conocen quién lo ha hecho... yo no sé si ahora consideran lo mismo pero en aquel momento de expresionismo, la fuerza era similar a la que podría ser de un hombre.

Descubres cómo aplicas el color, con qué expresión, y esto te hace descubrir que eres fuerte no físicamente, sino a la hora de aplicar, que tienes fuerza en el trazo. El temperamento, que soy muy visceral, unos colores muy fuertes... en fin todo esto a mí me...

Y por último, también sentí la necesidad de la tercera dimensión, o sea, de la escultura. Esto era algo que tenía latente en mi interior hasta que necesité también desarrollarlo y ahí también puedes ver... yo misma me he puesto a pensar cómo me gusta trabajar directamente con la piedra, la sensación, observar los materiales y que de repente recuperen vida a través de esto. O sea, el tema de la escultura ha sido una forma de descubrir una parte mía que realmente he reconocido que me ha gustado mucho por los materiales naturales: la piedra... luego conocer la dureza, los pulidos, todo esto... es como dibujar en tres dimensiones... es otra forma de... incluso a través del barro, ¿no?, la gestualidad, que ya no es de pincel, sino que es con las manos, que tu cuerpo puede intervenir más directamente, tu fuerza, tu energía, no sé, es otra forma.

¿Tienes taller?

Sí, tengo un taller en mi casa. Siempre me ha gustado que mi taller esté dentro de mi vida. Sí, siempre he rechazado tener que recorrer cierta distancia de mi casa para irme a otro sitio a trabajar. Me enfría, o sea, yo necesito... por ejemplo, estoy comiendo y sé que ya estoy viendo lo que me está esperando que voy a hacer, ¿no? Ya veo el lienzo y voy pensando; de repente, lo dejo y me pongo a ver la tele o me pongo a leer, o sea, pero todo está formando parte de mi vida, está a mi alrededor, que es lo que me gusta; no hacer toda la escultura en mi casa, o poco, solamente lo que es más de modelado, porque es... pero sí, todo el resto, de fotografía, de, en fin, obras con las que trabajo digitalmente, con ordenador, con pinturas, todo me gusta. Lo que sí, la única condición es que tenga mucha luz, soy muy mediterránea, me gusta que desborde la luz; lo hago como recurso para cuando necesito más tiempo de trabajo y tenemos menos luz natural.

Concretamente, lo tengo en Madrid porque es una ciudad que para mí en España considero que acompaña muy bien la ubicación de mi estudio, porque conecta con exposiciones, con movimiento cultural, es una ciudad viva, en fin, donde también encuentras temas para pensar y desarrollar.

Y luego tengo otro espacio en Olot, que es mi ciudad de infancia, entonces es otra idea, como más relajada que también he trabajado años antes; ahora trabajo mucho menos en este espacio porque aquí en Madrid me siento más aislada y esto me permite más concentración... me gusta más. Allí tengo muy buenas condiciones, pero lo utilizo más para descansar, para hacer ciertos trabajos que no me requieren tanta concentración, y así puedo disfrutar más de la naturaleza.

¿Qué representa el taller para ti?

Bueno, no quiero resaltarlo como concepto de taller de artista; yo creo que es un espacio donde tienes que estar a gusto, y precisamente yo considero el taller casi como mi casa, ya te digo, no me gusta diferenciar y decir: estoy trabajando en un taller mecánico, o sea, me gusta poder dormir, comer, o sea, que esté intercalado, entonces, para mí un taller simplemente es un espacio cómodo para trabajar, de concentración y de aislamiento del mundo exterior. Eso es para mí un taller.

¿Y qué aportación crees que otorgan los oficios tradicionales al arte?

Muchas. Yo lo puedo reafirmar porque he estado haciendo mis estudios en una escuela de arte y diseño, pero básicamente era de artes decorativas, que es la Massana, en Barcelona, entonces allí, desde el esmalte, joyería, no sé, todo lo que es creativo, proceda de donde proceda, de la época, del momento, todo puede en un momento ser recuperado. O sea, me parece interesante incluso un panadero, no sé, también es una forma... de hecho se utiliza a veces el rodillo del panadero, ¿no?, para amasar el barro, por ejemplo, cualquier... incluso una peluquera puede resultar artística: el corte, el color, la estética... la moda... hay tantos oficios que puedes recuperar y desarrollarlos...

¿Y cuál ha sido, así, a grandes rasgos, tu relación con dichos oficios, o con los que más vinculada estés, de los oficios tradicionales?

Yo los he observado más que utilizarlos, quizás, no sé, la cerámica, yo no sé si se puede considerar así como más tradicional... pues ha habido un momento en el que también la he utilizado, por ejemplo, pero simplemente ha sido más observando que utilizando, o sea, me he basado más en lo que es meramente la pintura, incluso ver cómo hay personas que se crean sus propios pigmentos, normalmente no he trabajado así, he sido bastante industrial, yo voy más por el rollo en todo caso más de spray, más grafitero, de calle, más industrial, me gusta todo más técnico.

¿Y has desempeñado algún trabajo más de índole funcional compatibilizado con la tarea propiamente artística?

Podemos decir que siempre he utilizado mis habilidades para ganar dinero, o sea, como oficio, de hecho, con lo primero que lo utilicé fue con el retrato porque ha sido para mí lo más fácil para ganar dinero, incluso veranos en la playa: oye pues mira... o, no se daba cuenta la gente y les hacía bocetos y luego... oye tal, os gusta, y no sé qué... y me daban algo.

O sea, siempre has vehiculado, incluso el tema de ganar un dinerillo, con tu faceta artística.

Sí, sí, quizás mi familia también me ha dirigido un poco hacia esto, porque mi madre es pintora y, claro, yo he visto como ha ejercido, o ejerce, su profesión, la parte con el público, la más comercial, entonces yo me he dado cuenta cómo puedes vivir del arte, ¿no?, o sea, mi madre no ha hecho nada más en la vida; ella quería ser arquitecta, pero al final desarrolló este tema de pintura y se hizo por ahí; entonces ha ganado muy bien su vida con esto, yo me he fijado mucho en cómo lo hacía, el trato con los clientes, etcétera y, claro, esto también haberlo tenido tan cerca, yo creo que ha sido como el conducto para decir, bueno... incluso a través de clientes de mi madre... porque, claro, es que he tenido cierta facilidad para poder acceder un poco a un mercado, de hecho tampoco me he planteado... siempre he decidido, o tenía muy claro, que quería arriesgar para el arte, ¿sabes? No es aquello de decir voy a estar en una tienda de dependienta y luego voy a intentar vender mis pinturas pero ya tengo un sueldo... no, yo siempre he preferido intentar vender lo que hago, o sea, ponerlo, sabiendo también la inestabilidad que comporta, pero que luego también te recompensa en estado emocional, en tiempo, en que no te desvías por otros caminos que te quitan más que te dan, bueno, esto es un poquito...

¿Te has visto inmersa en alguna labor propia de operarios, de obreros y tal, en la consecución de una meta artística? Te lo explico mejor: que tú tengas un proyecto artístico y digas, tengo que conseguirlo, y para ello has necesitado recurrir a una actividad propia de un obrero, o de un operario.

Sí, hubo un tiempo en que, dentro de la escultura, trabajé con forja. A mí me encanta la forja; realmente, si en Madrid hubiera talleres dentro de la ciudad, porque tienes que irte a un polígono, en fin, pero sí que es un oficio que normalmente es más obrero. Sí que ha habido momentos en los que he trabajado en sitios donde están haciendo temas de forja para sus clientes y yo hacía mis proyectos...

¿Y en qué consistían así, a grandes rasgos?

Escultóricos, no tenían otro...

¿Y qué valores artísticos piensas que tiene la arquitectura, es más arte, más técnica?

Bueno, la arquitectura es un arte, para mí, yo considero que un arquitecto... de hecho muchos arquitectos son personas que no han llegado a ser artistas plásticos y se han quedado en la arquitectura como profesión, porque hay algunos a los que les gusta pintar... que tienen esta veta, de hecho suelen tener mucho talento en el dibujo, claro, la estética es muy importante. De hecho, una cosa que tiene que ver mucho con la arquitectura, que de hecho a mí siempre me ha asombrado muchísimo de mí misma, o que me parecía curioso, que desde que he empezado a dibujar, siempre... imagínate que dibujaba una calle, pues ya dibujaba la perspectiva de la calle, o sea, las fugas, pero de enana, de muy pequeña, no es aquello que todo lo ves con la perspectiva, la proporción, sino que ya tenía la capacidad de representarla dibujando, y esto, tengo dibujos, ya te digo, de muy pequeñita en los que ya están las calles con sus fugas, o los edificios, o sea, es todo, en fin... hay niños que lo hacen todo plano, no existe la perspectiva para ellos, incluso personas adultas que no tienen la capacidad. Con siete años tengo dibujos... gané un premio con siete años, el primero en mi vida, y está dibujado con una perspectiva y con una proporción y, claro, pues esto es algo que ya tienes dentro y, no obstante, otra cosa que me asombra más tarde es que soy un desastre en el dibujo técnico, en el sentido de que confundo una perspectiva con la otra, o sea, nunca me acuerdo... y, no obstante, a la hora de la práctica te puedo hacer...

O sea, es algo innato.

Algo innato, como el que sabe tocar y no sabe solfeo. Yo siempre, ya te digo, en dibujo técnico muy mal; esto lo relaciono con la arquitectura, porque yo creo que un arquitecto tiene que tener muy buen dibujo, muy buen talento, una visión de la perspectiva muy fuerte en su cabeza,

una estética, ser un creativo, una persona original, y, no sé, yo admiro a los arquitectos, me parecen superartistazos, no todos, pero, por ejemplo, el que ha hecho el Guggenheim; Moneo, por ejemplo; el francés que ha hecho lo del Reina Sofía, Royal Nouvel... Andō, el japonés...

A veces las arquitecturas son como cuadros, es como una fusión; son como esculturas monumentales. Gaudí es algo... y, en fin... Norman Foster... bueno, tantos hay que son admirados por los artistas, y al revés, que ellos admiran a ciertos artistas para también influenciarse.

Y ya, entrando en el último bloque, ¿por dónde crees que va, en términos generales, hoy el arte?

Bueno, yo creo que el arte, como siempre, va unido a la vida, o sea, el momento en que vivimos... como es un momento en el que las nuevas tecnologías están muy presentes, el arte está dirigido todo hacia las nuevas tecnologías, o sea, si quieres estar a la última, desarrolla bien las nuevas tecnologías, el video-arte, arte digital, o sea, todo lo que... 3D, bueno, todo lo que está trabajado, fusión fotografía, sonido o imagen, aunque hay términos que hace muchísimos años que ya existen, y que continúan aplicándose como si fueran lo más contemporáneo, como una performance, un happening, o video-arte, que yo creo que es un movimiento de los 60 o 70, los fluxus... De todas formas, la dirección del arte para mí, es hacia nuevas tecnologías, música, fusión sonido, imagen, cuerpo, o sea, performance, video, cine, moda, o sea, únelo todo... todo vale, bueno, es un poco esto, lo que no quiere decir que se pierda la pintura...

O sea, hay cohabitación.

Claro, qué pasa, yo misma estoy trabajando con técnicas digitales aplicadas a mi dibujo y hago fusiones entre mi dibujo hecho manualmente, la fotografía, y hago la fusión digital, en esto, digamos, he incorporado un medio contemporáneo que permite que hagas un tipo de obra actual, vamos, con unos medios actuales, pero bueno, que es tan válido como alguien que está haciendo un dibujo meramente... Pero bueno, digamos que lo último es ahora pintar en la pantalla del

ordenador con tu paleta y hacer maravillas, o sea, que ya no necesitas pintar en un lienzo, sino que puedes pintar en... y la edición, un documento digital cómo se explica, por lo tanto es algo que parte del público no puede entender cómo puede haber una serie de obras, porque aún están pensando con el concepto antiguo de un lienzo a mano, no existe reproducción. Pero las técnicas digitales yo las comparo con los grabados, ¿cuántas copias se hicieron de Dalí o de Picasso porque no se tiraron planchas y se volvieron...? O sea, lo que pasaba ya en el grabado, pues ahora en el tema digital es posible. O, por qué, un coleccionista puede comprar una obra de un artista y es un video, ¿no?, pues bueno, está comprando una obra, concretamente un video, numerado. O sea, claro, hay otros conceptos de tener el arte en casa, otras formas, ya no tienes que ver el paisaje pintado en un lienzo, sino que... O, por ejemplo, este hombre que está poniendo los animales en formol, pues bueno, tienes un animalito allí congelado en el tiempo, pues es otra forma de arte, ¿no?, bueno, pues esto es un poco...

Sí, hay un poco de todo. ¿Y qué tipología de artista crees que predomina?

Yo creo que una cosa son las corrientes, en el sentido de las técnicas que predominan, pero es como la moda, sacan la colección, o sea, los tonos, pero luego la gente viste como quiere, ¿sabes?, depende de la personalidad, si a una persona no le gusta trabajar digitalmente y se siente identificado con la pintura, o incluso las técnicas del retablo antiguo, o la técnica mural, esto yo creo que es lo que debes hacer, aquello con lo que tú te sientes identificado, ser sincero y no querer, a lo mejor, hacer una falsedad porque es lo más vendido o está más de moda; yo creo que eres único cuando aplicas una técnica sinceramente, no porque está de moda.

Tengo entendido que tú hiciste algo de obra pública. Me gustaría que me contaras un poco como fue aquella experiencia, ya para terminar.

Esto de la obra pública, digamos que es otro tipo de escultura, pero aportando un espacio urbano; claro, la dimensión es distinta, no trabajas... o sea, lo que haces es primero un dibujo de la posible

maqueta, o sea, que ya tienes que tener una imaginación de cómo sería esta obra en un espacio urbano, cómo la integrarías o cómo la destacarías, qué propósito tiene, o sea, son otras medidas que te planteas en la cabeza, porque ya está interactuando con la ciudad o con el espacio, entonces, cómo quieres que interactúe, en qué dimensión, cómo quieres que reaccione la gente... Bueno, pues todos estos planteamientos hay que tenerlos en cuenta; son nuevos para mí también en aquellos momentos y, bueno, me dedico a emplazar ideas en espacios a través del dibujo, entonces, ya cuando hubo la selección de uno de los proyectos, ya es pensar qué materiales pueden ser los mejores para que la idea tenga una buena finalidad, que es el logro que tú quieres. O sea, a través de los materiales es como tú puedes expresarte en la escultura; no es lo mismo un acero inoxidable, una piedra o, en fin, o sea, estás contando cosas distintas, entonces, yo, como soy un poco popera, pues utilicé el acero inoxidable, porque es brillante; utilicé granito negro...

¿Y te asesoraste con algún experto sobre temas de materia? ¿Tú controlabas sobre los aceros, o lo que convenía, o te asesoraste?

Yo primero ideé unos tonos, y dije, aquí me gustaría plateado, aquí negro... De hecho, mi idea fue una erre invertida, que al mismo tiempo era un icono muy conocido que es el icono de Playboy, entonces digo, tonos adecuados, vi que eran dos obras, o sea, una la erre invertida pero como si fuera una sombra de la erre que estaba alzada, entonces, la oscura estaba horizontal, negra por lo tanto, ideé que fuera muy austero de todo, entonces digo, en negro y plateado, el blanco no quise incluirlo finalmente porque me parecía demasiado, o sea, como laberinto de colores, y, bueno, entonces plateado, y qué mejor que el acero inoxidable, por la resistencia, por la belleza del pulido, que puede ser espejo, que es lo que quería, que luego quedó muy curioso y bonito porque todos los edificios se reflejaban en el acero igual que la escultura cobraba una dimensión más social, y estéticamente, luego también hice con corian en negro, que es muy resistente también, ese es un material sintético que ahora se aplica mucho.

Pero, ¿esto lo sabías tú, o te tuviste que asesorar?

Me informé. Es verdad que cuando tienes una idea, te la prueban y te gusta estéticamente, o sea, tienes claro estéticamente los tonos, luego ya tienes que ir a los talleres o a las empresas de mármoles, de acero, de... tiendas que hacen interiores, baños... para asesorarte de qué pulidos pueden tener los materiales, qué persistencia en el tiempo, o sea, tener un conocimiento; claro, con esto aprendes, porque, claro, hay materiales que desconoces, por ejemplo, yo no sabía que el acero inoxidable lo tienes en mil colores.

O sea, esto nos indica que el artista plástico también es un investigador...

Claro. A mí una vez me comentaron: cómo defines a un artista, y dije: como un científico, porque es que no dejas de investigar. Y, nada, pues entonces sí que es verdad que luego tú trasladas la idea a las personas de los talleres y son ellos los que llevan a cabo, bajo tu dirección, la obra.

Ya si tienes alguna cosa que añadir. Yo me doy por satisfecho.

No.

Vale, pues muchísimas gracias; ha sido un placer.

Espero que te sirva.

Claro.

D.5- Los Jardines Niram (Apuntes observados)

Un 27 de mayo de 2011, sobre las once de la noche, Romeo le exponía a Antonio Calderón de Jesús la intención de adquirir un recinto, de unos seiscientos metros cuadrados. Antonio, escéptico, aducía, como clave fundamental de dicho escepticismo, lo complicado que era en aquel momento el trato con las entidades bancarias⁴⁷³.

Romeo estaba convencido de su éxito, pese a que lo que aquella noche se habló de momento solo se barajaba como mera posibilidad.

* * *

Solventado el trámite adquisitivo, cuando Romeo nos invitó al local que él mismo tenía programado rehabilitar, todos quedamos prendados y sobrecogidos ante la gama de potenciales posibilidades que se abrían junto con la puerta de aquel inmueble.

Una vez más se había impuesto el arrojo de aquel desconcertante pintor, de cierto aspecto profético.

Subiendo General Ricardos, desde Marqués de Vadillo, unas cuantas manzanas a la izquierda, en un pequeño entrante que agranda la acera, se halla el número 31. Un portalón de garaje custodia el local, que dentro dispone de una zona ajardinada al aire libre, bueno, en aquel inicio de andadura, aquello era una suerte de selva inhóspita dentro de la cual se podían intuir las faunas más desapacibles. Se hacía necesaria una labor de desbroce de cara a convertir aquel patio abandonado en un jardín de estilo colonial, con palmeras y fuentes.

Había allí la posibilidad de instalar un gran escenario; posibilidad de oficinas, cocina y demás ingredientes que harían la estancia de los habituales y eventuales placentera por demás.

A continuación incluyo los apuntes que fui realizando a medida que acudía a aquel local:

⁴⁷³ Yo presencié dicha conversación.

Agosto, septiembre, octubre de 2011

Tras unos días de asueto vacacional en agosto regresé al emplazamiento de General Ricardos para reencontrarme con los plásticos artistas embebidos en su faceta más artesanal.

Allí se encontraban Bogdan, Calderón, Romeo y George, un operario al que habían contratado.

El local estaba muy distinto con respecto a la primera vez que lo visité. Ya no tenía tantos objetos y artilugios repartidos por sus metros cuadrados. También el jardín estaba desbrozado.

Clavados en el suelo del local habían erigido una serie de pilares de acero de gran tonelaje que, con unas placas cuadradas también de acero en la parte de arriba, parecían esquemas de palmeras. Resulta que habían decidido hacer una entreplanta en el local, y esta sería sostenida por los mencionados pilares. Por allí se encontraban una serie de papeles; planos que habían ido elaborando, los cuales aclaraban sus consensuadas intenciones.

La erección de los pilares no iba a ser lo más complejo, dado que otros tantos pilares habrían de ser ubicados arriba de los ya clavados. No hay que olvidar que estamos hablando de unidades del orden de cuatrocientos o quinientos kilos cada una.

En las visitas frecuentes que servidor hacía por las tardes, casi al final de las jornadas, me asistía el honor de formar parte de las espontáneas tertulias que allí tenían lugar. Se hablaba entonces de las expectativas, las ilusiones, las dificultades...

También cabe hacer mención a la preocupación constante de Antonio Calderón en lo que a las labores de avituallamiento se refiere: con su portaviandas siempre trataba de paliar de manera alimenticia la despreocupación nutritiva de los artistas-obreros y del obrero propiamente dicho.

* * *

Salvado el escollo se presentaba ante los operarios la controversia de aupar las vigas sobre los pilares. Para ello se barajó la posibilidad de contratar maquinaria: con un toro se podrían subir sin excesiva dificultad. Pero resulta que un toro no podía con más de 400 kilos, por lo que habría, en todo caso, que contratar dos, lo que implicaba que tales máquinas fueran traídas en un camión habiéndose de pagar el transporte aparte del alquiler de los dos armatostes. Todo un engorro.

Finalmente decidieron ser ellos los que aupasen las vigas; yo presencié en primera persona el modo como consiguieron subirlas hasta ubicarlas sobre los pilares, situándolas de uno a otro pilar: entre George, Bogdan y Romeo levantaban con unas cuerdas un lado del bloque de acero a una altura de unos treinta o cuarenta centímetros con objeto de que otra persona introdujese una madera sobre la que apoyar la futura viga. Alcanzados unos centímetros de altura en un lado, se hacía lo propio con el flanco opuesto. Y así, una y otra vez, sobre el andamio hasta lograr situar toda la viga en las pequeñas plataformas metálicas soldadas en lo alto de los pilares.

Otro día que yo no asistí colocaron la viga que faltaba, esta vez con la ayuda de otra persona.

* * *

Unos de aquellos días se personó de mañana un inspector de la Comunidad de Madrid enarbolando la denuncia de un vecino. Tal denuncia se acompañaba de una serie de fotografías que delataban la carga de amianto de los tejados.

Al ser de uralita los techos, un material proscrito desde la Unión Europea, por ser cancerígeno, el inspector instó a Romeo y a su cuadrilla a requerir los servicios de un equipo de personas habilitados para la retirada de aquel tejado.

Ante la petición de una alternativa, el inspector explicó que había de ser una empresa especializada la que acometiese la peligrosísima misión, eso sí, previo pago del orden de unos once mil euros.

La reacción fue mensurada. Había que enterarse y hablar con quien fuese pertinente a ver qué solución se podía obtener. Mientras, todo lo demás había de seguir su curso.

* * *

Seguían pasando los días; en las jornadas del cambio de mes Romeo estuvo desaparecido del local casi la práctica totalidad de la semana, pues tenía mucho trabajo pictórico y no de brocha gorda. Para la labor artística a veces manejaba una serie de materiales como el plomo a los que era alérgico, lo que unido a su prurito de no usar mascarilla hacía que se produjese en su organismo la consiguiente reacción.

Tras unos días ausente, a finales de semana ya regresó.

Por otra parte se avecinaba el problema del tejado. Decidido ya Romeo a acometer la retirada de las placas de uralita, había pensado también en decirle a los operarios que a la vez que retiraban todo el amianto allí enclavado extendiesen una lona que cubriese el vacío que quedaría en las alturas.

* * *

Otro de los muchos entuertos en los que se vieron inmersos nuestros protagonistas fue la llegada de un tráiler de 12 metros cargado de ladrillos grandes con los cuales obrar el suelo de la entreplanta a construir. Al ser un espacio no muy grande y estar delimitado por unos pivotes, al inmenso vehículo no le quedaba otra que taponar la salida del garaje anejo, produciéndose las consiguientes trifulcas con quien deseaba salir/ entrar. A lo que se unía, además, el miedo a que pasara la policía municipal. Afortunadamente, durante las cuatro horas que duró el cambio de emplazamiento del material, no pasó por allí ninguna patrulla.

* * *

El día 10 de octubre me acerqué a los futuros Jardines, casi todo lo que iba a ser el suelo de la segunda planta estaba hecho; faltaba la parte que habría de ir hacia uno de los laterales —el del fondo—; también los huecos que quedaban entre el último ladrillo entero de cada banda y las vigas, esos que obligaban a medir las piezas para cortar por donde fuese

oportuno con el objeto de que cupiesen en el espacio concreto antedicho. Eran ladrillos de los grandes, de unos cincuenta centímetros de largo por veinte de ancho aproximadamente. Antes de ordenar dichos ladrillos había que colocar unas bandas largas de hormigón armado, cosa que costaba mucho porque tardaba en darse con la medida para que quedasen ajustadas a las vigas.

* * *

Cuando llegué al local de General Ricardos tras el paréntesis festivo del Doce de Octubre, me recibió una chispeante lluvia de estaño. George, enfundado en la reglamentaria máscara se manejaba en labores de soldadura —destreza en la que también empezaron a ejercitarse Ater y Niram— bajo las directrices y supervisión del obrero.

Por lo demás, ya estaban reforzando las vigas con largos hierros para después colocar las mallas y echar el hormigón.

* * *

Romeo y a Bogdan habían convenido que sería muy compleja la operación de aplicar el hormigón sobre la entreplanta y compaginarla con la posterior instalación de la balaustrada, pues habría que esperar a que se secase la mezcla para luego agujerear sobre ella e incrustar un soporte para unos cilindros metálicos que serían los destinados a componer los barrotes de la balconada; con solo cinco centímetros de grosor poco se podría afianzar la barandilla. Cuando todo parecía avocar a una demora en los plazos, surgió la chispa: se les ocurrió fijar sobre la viga de acero una base metálica encima de la cual soldar los tubos, otorgando a este proceso una deriva independiente con respecto al proceso del hormigón. Era sábado y todo indicaba que el lunes estarían finalizados ambos procedimientos. Les aguardaba un lunes duro, pero esta circunstancia reavivó los ánimos.

* * *

Un nuevo martes transcurría —18 de octubre—; cuando llegué, por allí estaba Calderón, también otro obrero al que no conocía, un tipo de la

confianza de George que se había sumado al equipo por dos motivos: por un lado, porque Bogdan estaba con la espalda dolorida y se había tomado un descanso; por otra parte, además, se habían desprendido de la planta unas cuantas bovedillas porque dos vigas de hormigón se habían partido por no soportar el peso del nuevo hormigón añadido. Pudo haber ocurrido una desgracia: el lunes se encontraban trabajando Romeo, Bogdan y George, que se había sumado al conjunto para ayudar en la cadena de traslado del hormigón, de abajo hacia arriba. Romeo había salido a por agua para la argamasa; George estaba arriba distribuyendo la mezcla cuando Bogdan pasó por debajo de la planta y, merced a la minuciosidad perceptiva que lo caracteriza, oyó un ruido que no le pasó desapercibido, por lo que apremió a George a que bajara y, al instante, se curvó parte de la base de la planta hacia abajo; después cayeron un par de metros de estructura y eso es lo que me encontré yo al llegar. Calderón se mostraba firmemente contrariado aunque su modo de manifestarlo fuera atemperado.

Entre las cinco y las seis de la tarde Romeo y el nuevo operario estuvieron apuntalando la parte sana y salva de la planta para que en el futuro no se repitiese algo parecido.

Le pregunté a Romeo si el suceso había mermado los ánimos de Bogdan y del resto. Él, animoso como siempre, me dijo que no. “Además —me apuntó—, ya he comprado dos nuevas vigas que son las más fuertes que hay en el mercado. Luego, una vez se seque el cemento, todo quedará afianzado”.

* * *

Ya a 22 de octubre me acerqué por General Ricardos; la planta estaba llena de puntales que la sostenían por debajo.

* * *

Ya era día 26; la lluvia había empezado a hacer acto de presencia en los últimos días. Ese día también. Y allí estaban Romeo, Bogdan, George y el obrero de la confianza de este último embebidos en sus actividades de remozamiento. De fondo ya estaba construida parte de la base de lo que iba a ser el escenario. Toda vez que no se habían podido dedicar

a las labores de soldadura por correrse riesgo de electrocución, merced a la lluvia, se habían puesto a otras labores, como cementar algunas paredes o hacer el propio escenario, que quedaría relleno, en parte, del escombros sobrante. Además, aprovechando la lluvia, se obtuvieron muchos litros de agua, en distintos recipientes, que serían de gran utilidad en los días posteriores. No obstante, empezaba a hacer frío y la lluvia se colaba por muchas partes del tejado de uralita, cuya disposición hacía que no fuera cerrado por algunas partes. Las dos aguas de dicho tejado no se unían en el vértice habitual y toda esa línea que habría debido quedar cubierta con la conexión de ambas aguas, permanecía abierta. Mas el ánimo de nuestros operarios no cejaba en su entusiasmo.

Al rato llegó Antonio Calderón, junto al cual pude ser testigo de excepción de la conformación de los escalones previos al escenario. Bogdan decía tener en mente todo el diseño; Calderón se atrincheraba en su escepticismo habitual: los razonamientos de Antonio tenían lógica; Bogdan, no obstante, pedía un voto de confianza para desarrollar su ideario. Así las cosas, empezaron a ubicar la hilera de ladrillos...

* * *

Noviembre 2011

Así, como que no quisiera la cosa, ya estábamos en el mes de noviembre.

Un día de primeros de mes al llegar al local me encontré medio escenario hecho. Calderón andaba por allí sacando a pasear su habitual escepticismo en tanto que Bogdan le hacía ver con cierto sentido del humor que quedaría sorprendido con el resultado final y que aunque creyera que sabía lo que estaban haciendo todavía existían ases en la manga que sacar a la luz.

El futuro escenario pintaba muy bien ya en potencia. Hacía una leve curva en el frente. Una especie de arco al cual se accedería por dos bandas de escalones de la misma fisonomía. Además, quedaría enmarcado por la planta y los pilares como si de un inmenso cuadro se tratase.

Sin ir más lejos, el lunes siete de este nuevo mes en curso al que nos referimos observaron que hacía falta material y Romeo decidió pedir a los dueños de la empresa que se lo iba a servir que hicieran acto de presencia a eso de las ocho de la mañana para evitar problemas de tráfico.

Llegó el camión a la hora. Todo un tráiler. El enorme vehículo se acomodó en el entrante, justo al lado de una pastelería que ocupa la esquina entre General Ricardos y dicho entrante, tapando la salida del garaje de al lado de los futuros Jardines.

El camión tenía la salida de humo en la parte de arriba y a fe que gastaba mucha gasolina al activar el brazo mecánico que trasladaba los materiales de construcción.

Al rato se empezó a formar un barullo; varios hombres vestidos de blanco armaban no escaso revuelo. Y es que al salir de la pastelería, donde se hallaban elaborando los dulces del día, se toparon con el morro del camión.

Si los operarios de la pastelería habían salido era porque de repente la cocina se había llenado de un humo negro como el petróleo, ante lo que la jefa ordenó apagar toda la instalación eléctrica y los fogones. Al ver que seguía saliendo humo pensaron en un incendio... Pero no, lo que en realidad ocurría era que el tubo de escape superior del camión había quedado ubicado justo en la salida de humos de la cocina de la pastelería.

Y, por si fuera poco, empezaron a salir vecinos del garaje embarcados en sus utilitarios y mostrando una ostensible impaciencia desahogada vía claxon.

Y como eso no era bastante, en el mismo lapso de tiempo, cuando George intentaba colocar el palé con el inmenso saco de gravilla sobre cuatro ladrillos, la base de madera cedió y calló sobre el traspalé no pudiendo mover tal mecanismo. Bogdan hubo de rajar el saco, dispersándose la gravilla por el suelo, y así consiguieron sacar el traspalé.

Acaecido en escaso espacio de tiempo todo lo anterior, a las nueve se fue el camión. Bogdan emplazó a George a tomar algo en la cafetería para bajar toda la adrenalina acumulada.

Ese día una vez ingresaron en el local hubieron de quedarse hasta las ocho de la tarde con el objeto de acabar con la planta, cosa que consiguieron al día siguiente, no sin notorio sobreesfuerzo, eso sí.

Para hacer la mezcla se requería mucha agua, por ello, ni cortos ni perezosos, llenaron dos cubos de basura y un enorme bidón con mil cuatrocientos litros, los cuales fueron cargados en un Chrysler. Dicho vehículo fue introducido en el local y, abriéndose la puerta de atrás del mismo, por tal flanco se iba obteniendo el líquido elemento a medida que se activaba la hormigonera para el hermanamiento de la gravilla, el cemento, la arena y el aludido agua.

El Chrysler, cuando se abría alguna de sus puertas, mantenía la luz interior encendida, extremo este por el cual cuando fueron a usarlo, terminada la jornada, no marchaba debido a un problema de batería extenuada.

Lo anterior era resultado de una larga jornada de unas doce horas de trabajo. Treinta y seis veces pusieron a funcionar la hormigonera, ya que era perentorio acabar la placa de hormigón que diese por concluida la famosa planta elevada.

Calderón, como en él es habitual, se puso a ejercer de mozo de cuerda, alternando tal tarea con la del ingreso, pala en mano, de gravilla y otros elementos en la hormigonera.

Romeo me instó a subir a la planta, donde se encontraba recepcionando el hormigón para dárselo a un George que lo administraba y alisaba.

* * *

Mediado el mes de noviembre ya habían conseguido alzar la planta. Restaba desembarazarse de la uralita, aparte de canalizar el agua y la luz. Pero antes iría la tarea de instalar un nuevo tejado.

* * *

Pasado el ecuador de noviembre continuaban los avances en la obra; paulatinamente se sumaban nuevos detalles que contribuían a animar más al grupo.

* * *

El martes día veintidós, a lo largo de la mañana, llegó el vehículo que transportaba las placas de las que se compondría el tejado.

* * *

La última semana de noviembre fue movida.

El martes de esa semana, en la que concluía noviembre, vinieron, por fin, a quitar la uralita unos operarios.

Al entrarse en el Espacio tras la retirada de las placas de uralita, la ingente recepción de luz natural producía una nueva sensación.

Ahora había que subir un poco la parte superior de los muros para instalar a la altura deseada el nuevo tejado. A eso se dedicaron Bogdan, Romeo y otro operario.

* * *

Diciembre de 2011

Entrados en el último mes del año aún quedaba mucho por hacer pese a no ser poco lo que ya se había concluido, *ergo* el balance no era del todo malo, máxime si tenemos en cuenta las múltiples incidencias que venían ensombreciendo una tarea de por sí dura. Al esfuerzo muscoesquelético se había ido añadiendo el tener que estar pendientes de tantas reclamaciones e invectivas; miríadas de quejas vecinales entorpecían, día sí, día también, el transcurso de los planes.

* * *

El sábado día tres también acudieron a los Jardines. Querían avanzar con las estructuras sobre las que ubicar el tejado. Estuvieron colocando las columnas de tres tubos diseñadas por Calderón. Se habían subido también ciertas partes de los muros superiores aprovechando mucho del material que por el local se encontraba disperso.

* * *

El día veintisiete acudí al local. Allí se hallaban trabajando Bogdan y Romeo. Antonio Calderón había marchado fuera de Madrid para pasar las señaladas fechas que ya estaban a la vuelta de la esquina. El largo pasillo de entrada estaba lleno de mobiliario que había ido trayendo Romeo.

Nada más hacer incursión hacia el fondo, volví a sentir esa emocionante sensación —fruto de una percepción sostenida durante el tiempo en un punto pero sujeta a mayores o menores discontinuidades en la observación merced a los avances—, el estremecimiento que provoca la grata novedad, en este caso encarnada por una techumbre, ya perpetrada en su mitad. Por ello los dos artistas-obreros se encontraban en las alturas disponiendo la base estructural del otro agua del tejado para, posteriormente, ubicar las placas restantes.

Cualquiera que suba a la planta de arriba sentirá la acogedora sensación que yo mismo sentí al subir ese día, aun siendo todavía una construcción en bruto. Más bajo aquel tejado tan diestramente dispuesto por los afanosos operarios.

* * *

Ya se acababa el año, un año que había sido intenso por todo lo que se había conseguido, por las dificultades surgidas, por las aventuras vividas...

A Bogdan se le metieron en un ojo unas virutas de hierro tras cortar con la radial y quitarse las gafas especiales.

La frontera interanual fue rebasada.

* * *

Enero, febrero, marzo, abril, mayo, junio de 2012

Ya estábamos en enero de 2012.

El día once pasé por allí encontrándome a Antonio Calderón, que ya había regresado de sus vacaciones navideñas.

Bogdan permanecía subido en el tejado, afanadísimo en instalar las últimas placas que quedaban por ubicar para que los techos quedasen cubiertos en su totalidad.

* * *

Pudiéndose al fin reanudar las obras con normalidad, dado que se había perdido mucho tiempo, Antonio y Romeo decidieron contar con la ayuda de otros dos albañiles profesionales: el padre y el tío de un amigo respectivamente.

El miércoles veintidós, que sería el primer día en que viniesen, Romeo madrugó para que todo estuviera en orden, con el objeto de ganar el respeto de aquellos expertos.

Andaba colocando andamios cuando, de repente, cedió una tabla y el pintor-obrero dio con sus huesos en el duro suelo, con tan mala suerte de que, pese a no hallarse a excesiva altura, cayó de mala manera haciéndose mucho daño en un pie. Tanto le dolía que lo hubieron de trasladar a las urgencias del hospital Doce de Octubre. Mientras, los dos nuevos operarios ya se pusieron manos a la obra.

Romeo se hizo una fractura de talón de la que tendría que ser operado cuando se le pasase la inflamación.

Pasó Romeo el fin de semana en la habitación del hospital hasta que por fin, la semana siguiente, le realizaron la operación.

La cosa fue mucho más complicada de lo que en un principio se estimó. Se había astillado el hueso por varias partes y hubieron de colocarle una serie de clavos.

Pasadas dos jornadas de la intervención le dieron el alta. Romeo seguía con muchos dolores y pasó los días siguientes reponiéndose.

Tal panorama, sumado al cansancio del que el grueso del equipo era ya preso hacía denotar extenuadas expresiones.

Antonio también se quejaba del hecho de que tanto Romeo como Bogdan no fueran todo lo explícitos y claros con él en lo que respectaba a cuestiones de costes, intendencia, requerimientos accesorios...

* * *

Lo de Romeo ofrecía visos de perdurar largamente. Así las cosas, Antonio tuvo que hacer un nuevo esfuerzo económico y gracias a eso pudieron seguir contando con la cuadrilla de obreros.

Durante los últimos diez días del mes de marzo las obras progresaron ostensiblemente. Se niveló el suelo, se cerraron las paredes y demarcaron las diferentes estancias; se ejecutaron el camerino y la dependencia para la mesa de sonido a uno y otro lados del escenario. Durante estos días, bajo la dirección participativa de Antonio Calderón, las obras estaban tomando unos derroteros más profesionales. Bogdan Ater era la figura intermedia entre Antonio y la cuadrilla. Bogdan estuvo a lo largo de todo el proceso al pie del cañón. Su cara manifestaba, cada día más, el cansancio, la extenuación... pero seguía adelante con la ilusión intacta, no así el físico, ya que había empezado a padecer múltiples dolores musculares que le hacían tener que calentar convenientemente antes de entrar en faena.

Romeo por su parte soportaba con los negros augurios de los doctores. Éstos le habían comunicado que cabían altas posibilidades de que no volviese a andar bien. Le dijeron que sería difícil que pudiese doblar el tobillo, apoyar bien el pie, correr... Cosas con las que, conociendo un poco a Romeo, sabíamos que no iba conformarse; de ningún modo se resignaría pánfilamente a acatar tal auspicio.

* * *

Los días siguieron pasando y el local seguía paralizado en su azaroso proceso de remozamiento.

Se había afrontado ya la fontanería y se iban dejando ver por allí Bogdan y Romeo de cuando en cuando, siempre que se lo permitieran las diversas aventuras en que andaban implicados, para ultimar minucias y remates varios. Algunos días también venía la cuadrilla de obreros.

Pronto tocarían las labores de decoración.

Sin duda, Romeo debía hacer de tripas corazón porque de otro modo lo natural sería hallarlo hundido, pero él se mostraba inasequible al desaliento.

* * *

Julio, agosto, septiembre, octubre, noviembre de 2012

Julio avanzaba y Romeo había montado un despacho de campaña en medio del escombro. Sobre una mesa hacía uso del portátil llevando a cabo pesquisas varias y haciendo planos para ultimar el montaje del cableado. Y es que andaban ya muy ocupados con la instalación eléctrica: tiraban de la madeja de recubrimiento aislante y ubicaban en los lugares correspondientes los metros de dieléctrico. A la vez, hacían anotaciones, en pequeñas fichas que pegaban en cada trozo de aislador con indicaciones que ayudaran a la instalación cuando esta se hiciera efectiva.

Pero, en fin, el local ya era una realidad fehaciente.

Y no es gratuito lo del adecentamiento, puesto que el día doce ya empezaron a evacuar cascotes diversos.

Calderón se había encargado de gestionar la solicitud de contenedores de retirada de escombro, para empezar con el saneamiento y evacuación de restos y materiales de obra del local. Esto, como decimos, mientras se trabajaba en los conductos de instalaciones tanto de agua como de luz.

También se iba adecentando el tejado, ya que aún quedaban ranuras que sellar con la espuma aislante, luego habría que poner el pladur por dentro. Además, había que corregir alguna indeseada concavidad fruto de la premeditación e inexperiencia. Qué duda cabe de que había ganas de que el trabajo de albañilería quedase rebasado para poder disfrutar del despliegue de cualidades plásticas por parte de los artistas- obreros cuando estos empezasen con las tareas decorativas. Pero aún quedaban semanas.

Recién consumida la primera quincena de julio, los días dieciséis y diecisiete, calurosos por demás, adornaban las tareas relativas al futuro circuito eléctrico. Los operarios contratados daban yeso por las distintas paredes y rincones, y con la gubia y el martillo iban provocando las hendiduras en pared y suelo por donde habría de discurrir el flujo eléctrico.

El jardín había quedado expedito. Se había evacuado todo el material sobrante y el escombros que anegaban la zona exterior de nuestro querido recinto.

Así las cosas, esos eran los frentes acechados por nuestros heroicos y pacientes bregadores.

* * *

De repente, un día, llegó un nuevo camión con materiales de obra. Se había decidido con quórum de los decisores bajar unos centímetros el nivel del piso del pasillo de entrada para añadir unos escalones justo en la entrada al espacio principal y que, a la vez, se unieran a las escaleras de la izquierda que subían a la segunda planta.

A Antonio le dejaron unos taladros con los que acabar con la capa de piso de la que se quería prescindir. Posteriormente, se dispusieron a cubrir con hormigón la base sobre la que se asentaría el nuevo suelo. Entre tanto, Romeo andaba embarcado en una sesuda labor de diseño del futuro entramado eléctrico del local. Se pasaba los días y las noches trazando planos de lo que habría de ser el futuro dispositivo de luces, con lo que era muy complicado atraer su atención hacia otras temáticas.

Bogdan desarrollaba, como siempre, un trabajo muy físico, haciendo hormigón y transportándolo con la carretilla.

* * *

Finalizó julio, llegó agosto y me fui de vacaciones, como hacía justo un año. Sí, un año ya. Todo se había desbordado, los plazos se habían dilatado mucho más de lo que se hubiera podido atisbar en un primer momento. El dinero escaseaba toda vez que el presupuesto inicial había sido rebasado hacía ya muchos meses.

* * *

Por fin el jueves quince de noviembre, recabados el dinero y el tiempo para volver a operar, se restableció la actividad en el espacio. Como principales cometidos a afrontar se hallaban el suelo, la pintura de las paredes y la culminación de la instalación eléctrica. También los baños requerirían de muchas horas: había que rematar la instalación e instalar los sanitarios. En la pared del cuarto de baño de abajo habían colocado ya unos cuadritos de cerámica muy vistosos que habían realizado Calderón, Niram y Ater durante el pasado mes de agosto. En el baño de arriba se hallaba un nuevo trabajador al que habían contratado. Tenía colocados casi todos los azulejos, lo que daba ya un aspecto muy diferente al habitáculo. Romeo, entre tanto, se movía de acá para allá sin centrarse en una tarea fija, andaba reubicándose.

Calderón y Ater cambiaron impresiones sobre los botes sinfónicos y las rejillas y otras múltiples cuestiones: que si se puede dar brea como impermeabilizante, que si hay que situar el plato de ducha en tal lugar...

Romeo también afirmaba que el plazo límite que se habían impuesto era mayo de 2013, luego quedaban seis meses. Calderón opinaba que habría que acabar antes.

Después, hablando con Calderón, este me dijo que la importancia mayor de cara a la continuación y finalización de las obras del local residía en el aspecto económico. Si la economía iba acompañando la cosa iría adelante y el desenlace sería feliz, de lo contrario...

* * *

El veinte de noviembre acudí al local a eso de las cinco de la tarde. Por allí andaba Romeo con un operario poniendo los azulejos en el baño de abajo. El de arriba ya estaba azulejado.

El habitáculo de la planta inferior iba a quedar más artístico por la combinación de piezas de diversas tonalidades.

Romeo se afanaba cortadora de azulejos según las directrices que el operario le daba.

Al rato llegó Calderón, pronto se unió este a la cadena, ubicándose entre ambos para coordinar y agilizar la operativa: él le indicaba a Romeo qué necesitaba y de qué manera lo quería, entonces el otro lo cortaba y se lo entregaba. Antonio en ese momento cogía la pieza y untaba de yeso el envés de dicha fracción de cerámica, como si de una rebanada de pan se tratase, con la espátula para entregársela al operario, el cual la posicionaba en la pared con presteza.

* * *

Diciembre de 2012

El viernes siete, día en que me reuní allí con Romeo para tratar de otros asuntos, vi como las columnas estaban ya casi terminadas. Fue entonces cuando me confirmó la terrible evidencia que le había transmitido el departamento de Traumatología del Doce de Octubre reunido en pleno: dado que la articulación tenía desgastado el cartilago, los huesos se rozaban uno con otro produciendo un desgaste que en unos ocho meses le iba si no a imposibilitar sí a dificultar andar con aquella pierna — no la podría ni flexionar—, con lo que el único horizonte posible era la operación, opción que lo abocaba al mismo desenlace, esto es: que la pierna quedase rígida como si fuese de madera. Con todo esto auestas, Romeo continuaba con su día a día cargado de proyectos y esperanzas.

* * *

Tras muchos meses haciendo, en la medida en que mis asuntos me lo permitían, un seguimiento del desarrollo de los acontecimientos en el local de General Ricardos, al demorarse tanto, merced a los numerosos contratiempos acaecidos, me fui distanciando parcialmente, mas seguí al tanto de manera más superficial de los avances.

En la actualidad se hallan embarcados Bogdan Ater y Romeo Niram en complejos litigios administrativos para sacar adelante su primario proyecto, toda vez que se encuentran frente a serios procedimientos burocráticos.

Antonio Calderón se apeó del proyecto y en el momento en que estas líneas escribo ha roto la relación con Romeo Niram. Los problemas enfrentados y una serie de rifirrafes personales acabaron con su relación como socios.

Justo cuando las bases de lo funcional estaban terminadas y se iba a empezar con los aspectos más artístico-creativos, el proyecto se encuentra en el aire.

D.5. 1- Entrevistas a los implicados

Al primero de los implicados en el proyecto que entrevisté fue a Bogdan Ater.

Bogdan Ater es un sujeto polifacético que hace uso de los más artesanales aperos con sensibilidad de creador plástico. Incluso la forma de manipularlos es sutil. También están implicados de muy primera mano Calderón y Romeo, pero Bogdan es el eje coordinador de todas las disposiciones que se operan en el tránsito constructivo. Calderón da indicaciones y orienta sobre muchos aspectos y Romeo, además de laborar, se encarga de negociar la materia prima y el papeleo en general. Bogdan Ater se encargaba del día a día de la obra, al principio en compañía de George —un albañil que les ayudaba— o, más adelante, de otros obreros que se fueron sucediendo.

A continuación incluyo una entrevista en la que nuestro artista nos aclara algunos aspectos acerca de la evolución de las obras y sobre las vicisitudes que iban acaeciendo. La conversación que se ofrece a continuación se desarrolló durante los días 28 y 30 de septiembre y el 3 de octubre; distintas contingencias nos impidieron desarrollarla en una única sesión, lo cual, por otro lado, la enriqueció con nuevos matices.

* * *

Primera sesión

Hola, buenas tardes, aquí nos encontramos en esta tarde de finales de septiembre con el artista plástico Bogdan Ater, en esta ocasión en una faceta más menesterosa que en otras, en un altillo —de cerca de tres metros— de lo que serán los futuros Jardines Niram. Con él vamos a hacer un recorrido por los avances de las obras desde que comenzaron estas hasta el momento actual, abarcando también su proyección hacia el futuro; analizando en lo que quedará convertido todo este entorno en el que ahora nos hallamos.

Diego Vadillo—Muy bien, Bogdan, cuéntanos un poco cómo fue el principio. Cuando tú entraste por primera vez aquí, ¿cuáles fueron tus impresiones?

Bogdan Ater—La primera vez que entré aquí me sorprendió bastante este espacio y me gustó muchísimo por el hecho de que tiene un jardín enorme; también las posibilidades que tenemos de espacio a construir; las posibilidades de tratarlo, de modificarlo a nuestro gusto y de adaptarlo a nuestras necesidades. Me impactó mucho la primera vez que lo vi.

D.V.—A mí lo que me ha sorprendido de la adquisición de este espacio es el hecho de que no solo lo vierais como futuros obreros y constructores del mismo, sino que se despertara en vosotros el componente de artista plástico y empezarais a atisbar posibilidades también desde esa perspectiva... ¿o me equivoco?

B.A.—Ya, bueno.

D.V.—Es lo que yo decía antes: en cómo moldeáis el espacio se ve también la sensibilidad del artista...

B.A.—Es un poco más práctico que todo esto; menos poético, ¿sabes?, a veces, ese rasgo al que llamas tú artístico, es en realidad muy práctico, es decir, sobre las necesidades, adaptas...

D.V.—Ya Pero yo creo, aun así, que siempre juega esa fantasía del artista; esa capacidad de improvisar y de ver donde otros no lo harían...

B.A.—¿La imaginación?

D.V.—Exacto.

B.A.—Claro, importa muchísimo. Es ver un sitio donde parece que no se puede hacer nada y encontrar la posibilidad de hacer algo más. Nosotros aquí trabajamos sobre las posibilidades que vamos viendo y a ellas adaptamos las necesidades que tenemos: si se puede hacer aquí el taller de pintura, si podemos hacer allí el taller de teatro, si podemos montar un escenario... si nos da el espacio para todas nuestras necesidades...

D.V.—Interpreto que habías hablado ya con Romeo todo esto.

B.A.—Estaba todo hablado.

D.V.—¿Y lo habéis ido madurando poco a poco?

B.A.—Claro. Sabíamos lo que estábamos pidiendo.

D.V.—O sea, que no fue casual el buscar una cosa como la que tenemos hoy aquí, ¿no?

B.A.—Sí, aunque, por ejemplo, el encontrar el jardín ha sido un añadido.

D.V.—¿El jardín disparó las posibilidades?

B.A.—Exactamente.

D.V.—Yo hago constantes visitas por aquí y me voy encontrando cada vez que vengo con cosas nuevas, el otro día, por ejemplo, me encontré con que esta elevación estaba hecha...

B.A.—Es normal, este espacio se va a transformar completamente hasta llegar a ser lo que nosotros queremos. En este momento es prácticamente una obra, es normal que se vaya construyendo cada día.

D.V.—Yo durante el mes de agosto no estuve aquí y me gustaría que me hablases un poco de cómo fue el principio, cuando entraste el primer día a trabajar...

B.A.—Lo principal es que nosotros lo queríamos hacer todo con nuestras manos, trabajar en ello, hacerlo efectivamente y, claro, no somos profesionales de esto...

D.V.—Eso le añade mérito.

B.A.—Y dificultad. Le añade también mucha dificultad, porque hay un montón de cosas que no sabes. Y más que trabajar diariamente, para que se empiece a ver algo, tienes que informarte de cada cosa que vas a hacer. Si haces alguna estructura tienes que consultar a arquitectos. Tienes que informarte de si lo que tú haces está bien hecho.

D.V.—¿Y qué papel ahí ha jugado Antonio Calderón?

B.A.—Definitivo.

D.V.—Yo es que cuando vengo siempre lo veo aportando alguna directriz, algún dato, alguna información; algún conocimiento, fruto de su experiencia...

B.A.—Antonio Calderón nos ayudó desde el principio de encontrar este espacio. Siempre estuvo aquí con nosotros y todos nos hemos ayudado mutuamente. Él es parte de un equipo que trabaja con el mismo fin.

D.V.—Y hablando del equipo, obviamente esto es obra de un equipo muy cohesionado, con mucha complicidad ya traída desde el otro Espacio —yo creo que eso también ha sido importante—; por ello, desde ese presupuesto, me gustaría que me contases, como te decía antes, cómo se empezó a hacer esto desde los primeros días, eso me interesa mucho, el proceso...

B.A.—¿El proceso técnico?

D.V.—Sí, e incluso lo anecdótico: cuando empezasteis a quitar de aquí bolsas y cosas... el jardín lleno de malezas...

B.A.—Esto estaba lleno de otras cosas... Durante dos semanas estuvimos sacando diariamente de aquí camiones y camiones, porque había un montón de trastos. La mayoría los hemos quitado.

D.V.—He incluso realizasteis labores de jardinería, ¿no?

B.A.—Sí, esto ha sido muy interesante, porque nunca en mi vida había cortado con un cortacésped, ni con estas máquinas que cortan árboles... y lo hice aquí por primera vez.

D.V.—Claro, ese es el encanto que tiene la aventura, que está siendo un aprendizaje para todos. Yo también, yendo y viniendo, estoy aprendiendo cosas que no sabía. Esta experiencia me está dando la oportunidad. Incluso el hecho de realizar la entrevista a esta altura sobre los tablones de madera es una superación del vértigo.

B.A.—A mí al principio también me costaba bastante subir a trabajar a estas alturas de tres metros, me tenía que agarrar bien, no estaba seguro.

D.V.—¿O sea, se supera con un efecto de choque?

B.A.—Sí, porque yo la primera vez que me subí aquí, no había estas maderas y tenía vértigo, ¿sabes?, y después estuve colocando las maderas, me senté encima de ellas... Así fui teniendo menos vértigo y ahora estoy bien aquí...

D.V.—Se nota. Yo, la verdad, también me voy encontrando...

[En ese momento sonó el teléfono de Bogdan y hubimos de posponer la sesión].

* * *

Segunda sesión

D.V.—Bueno, Bogdan, continuemos: Comentábamos el otro día cómo aprendías a medida que la obra iba avanzando, ¿verdad?

B.A.—Sí.

D.V.—A ver, cuéntame todo lo que has ido aprendiendo, lo que más te haya llamado la atención, lo que tú no sabías...

B.A.—Ya, no tenía ni idea de construcción prácticamente: en qué consiste una obra; en qué consiste un plan de construcción, todo es prácticamente nuevo para mí. Todo lo que hicimos desde el principio, desde desescombrar, me ha gustado y me ha fascinado desde un primer momento.

D.V.—Pero tú ya tenías otra experiencia en el otro espacio que reformasteis, ¿no?

B.A.—Ya, pero en el otro espacio no hemos tenido lo que se dice una obra en condiciones, ha sido más un trabajo de decoración de interior. No ha sido una construcción de un espacio como estamos haciendo aquí.

D.V.—Recuerdo que tú me comentabas antes de empezar aquí la obra que, hombre, algo sabéis de cuando estudiasteis la carrera. Que, tanto Romeo como tú, sois licenciados en Bellas Artes y algo de mezcla de masas y de otros componentes sabéis, ¿no?

B.A.—Ya, pero es un poco diferente, lo que nosotros hemos aprendido es la mezcla de otros materiales, no del yeso ni del cemento con los que se trabaja en la obra. Aunque, hombre, claro que nos ha ayudado mucho, pues tenemos una base como obreros, como artesanos, mejor, en lo que respecta a trabajar con las manos, por eso no nos resulta tan difícil.

D.V.—Por otro lado supongo que tendrás ya cierta complicidad con Romeo después de tanto tiempo conociéndolo y cooperando con él en tantas aventuras...

B.A.—Yo me atrevería a decir que es la única persona con la que puedo colaborar de momento en el tema de ocurrencias, de decoración, de ideas en general... Es el único con el que pienso las cosas. Es el nuestro un pensamiento conjunto...

D.V.—Y yo diría que sois pensadores plásticos, tenéis un pensamiento plástico en el sentido de que veis la potencialidad donde, a lo mejor, otra persona no la puede ver, y ahí es donde creo que opera el artista también...

B.A.—Sí, claro que es una parte, la imaginativa, que cada artista la tiene en mayor o menor medida, y esto te ayuda a la hora de darle forma a un espacio. Cuantas más ideas tienes más y mejor puedes trabajar.

D.V.—Me gustaría que me contaras un poco la función de los que estáis aquí más en el día a día, contando por supuesto con George; cuál es el papel un poco de cada cual, que me lo fueses glosando uno a uno, incluyéndote a ti. El papel que jugáis cada uno. El rol, más o menos, de cada uno.

B.A.—Trabajadores somos todos porque hay poca mano de obra.

D.V.—De eso doy fe porque me paso frecuentemente y lo puedo constatar.

B.A.—Sí, todos trabajamos igualmente; todos tiramos escombros... Todos trabajamos.

D.V.—Hay labores que son comunes, ¿no?

B.A.—Hay labores que son comunes y hay labores que hace solamente George, que es el profesional, ¿sabes?: nosotros tenemos idea pero nos cuesta más. A él como está acostumbrado, por ser el único que ha trabajado antes en la construcción, es obvio que le salen mejor las cosas. Romeo Niram y yo venimos aportando ideas, como el señor Calderón de Jesús, por eso estamos cada día inmersos en una avalancha de ideas y por eso hemos tenido un montón de modificaciones desde el punto de partida: hemos partido con unos planes, y ahora, después de dos meses, hemos llegado a otros planes completamente diferentes. Cuando digo planes, me refiero a los planes de obra; se ha cambiado mucho, desde los baños hasta la planta, que ha tenido diferentes formas hasta llegar a ser como es.

D.V.—Claro, porque yo me he dado cuenta de que también estáis haciendo labores de aparejador y de arquitecto... Hacéis planos...

B.A.—Claro, siempre tenemos que estar al día con todo lo que se pide en las normativas de uso, porque si no, no te dan licencias para que esto pueda ser un espacio público. Tenemos que adaptarnos a todo lo que nos piden y tenemos que informarnos muy bien para no hacer una cosa que haya que tirar después porque no valga desde el punto de vista legal.

D.V.—Digamos que, con la excepción de George, sois un grupo de artistas plásticos encerrados en una aventura un poco más técnica, ¿no?

B.A.—Sí, obviamente. Somos artistas plásticos, y no solo artistas plásticos, el señor Calderón de Jesús es galerista, y no solamente, pero somos un equipo que trabajamos y que tenemos la misma meta: hacer de este espacio un espacio novedoso, un espacio peculiar, un espacio que tenga un imán para todas las personas que entren, y esto no solo desde un punto de vista arquitectónico, también desde un punto de vista utilitario.

D.V.—O sea, que queréis hacer un entorno agradable, pero que tenga una funcionalidad...

B.A.—Exactamente.

D.V.—Bien. Y supongo que también, en una obra como esta en la que estamos embarcados todos, vosotros de primerísima mano, se producirán un gran número de sinsabores...

B.A.—Sí, los sinsabores, como tú dices, por mi parte vienen cuando tengo que cambiar algo que ya he hecho, por ejemplo si hemos quedado en que vamos a hacer algo de tal manera y al día siguiente, después de hacerlo, lo tenemos que cambiar, esto me contraría bastante, pero lo cambiamos y es para mejor. Y me cabrea porque las mejores ideas siempre suelen venir después.

D.V.—Claro, muchas veces, algo que no se veía, de repente se hace, y es cuando se ve que de otra manera se podía haber hecho incluso mejor.

B.A.—Eso es.

[Vuelve a suceder lo mismo que en la anterior sesión: suena el teléfono de Bogdan, que es requerido para otros menesteres. Se vuelve a posponer la entrevista].

* * *

Tercera sesión

D.V.—Bueno, bien, nos quedamos abordando el tema de los sinsabores. Vamos a ver, ocurrió en estos días pasados lo del tema del tejado, que por el hecho de ser de uralita se requiere de un proceso arduo y costoso para retirarlo, y eso, en un momento dado, pareció modificar los planes de toda la obra. Yo quisiera saber qué resonancia, qué eco interior tuvo en ti ese contratiempo, cómo lo viviste.

B.A.—Se había llegado a un extremo en el que yo incluso pensé que esta obra se iba a tener que parar. Toda la ilusión que tenía en un principio cuando vi este espacio, y al empezar las obras, se me quitó al enterarme de que lo del tejado no se podía hacer por ser algo muy costoso, y además de costoso muy difícil. No te permiten tocarlo. Es un tema tan delicado que puede acabar con el Espacio y después de tanta inversión enterarse de esto ha sido bastante amargo.

D.V.—Porque ha supuesto una inversión tanto monetaria como de ilusión...

B.A.—Yo no hablo tanto del dinero, hablo de la inversión metafóricamente, porque hemos puesto toda la ilusión tanto Romeo Niram, como Calderón de Jesús, como yo. Hay una gran ilusión puesta en este espacio, y el saber que esto podía quedar parado, cerrándose las obras, nos trajo mucha amargura a todos. También al enterarnos de que los vecinos de alrededor que pueden ver este espacio desde sus casas, desde sus balcones, la mayoría están en contra. Y no se puede entender por qué están en contra de que se cambien por aquí mucho las cosas aunque sea para mejorar.

D.V.—No hay que olvidar que esto es una especie de nave con un tejado de uralita que tiene un jardín que cuando entramos era una auténtica selva que daba cobijo a todo tipo de bichos e inmundicias.

B.A.—Sí, sí, era un sitio completamente descuidado y estaba así desde hacía muchos años. Me extraña mucho que los vecinos, que han visto todo este tiempo el espacio en muy mal estado, no estén de acuerdo con un acondicionamiento de este entorno... Ellos lo prefieren así, aunque este tejado sea de uralita y pueda ser dañino para la salud; aun así, ellos prefieren que no se toque y prefieren denunciar o poner cualquier problema para impedir que esto cambie. Y, claro, los vecinos son importantes porque te pueden traer muchos problemas.

D.V.—Siempre es interesante tener una buena relación de vecindad.

B.A.—Sí, si puedes...

D.V.—¿Y no se han molestado siquiera en saber qué se va a hacer aquí?

B.A.—No. Podría bajar cualquier vecino y preguntarnos y enterarse él mismo del tema, y no mandar inspecciones y traer problemas.

D.V.—Yo sé que tú eres un hombre con un talante muy espiritual, muy profundo, que consideras y meditas mucho las cosas, y en mis visitas al futuro Espacio yo me he dado cuenta de que tú te mueves casi de un modo monacal por entre este entorno que a mí también me da la sensación de una especie de catedral o de un ámbito monástico; ahora incluso lleno de andamios, en plena construcción, tiene ese punto de recogimiento pese a estar al lado de una avenida; como que se hace el silencio al traspasar el umbral de la puerta. ¿Qué sensación tienes tú en el día a día, toda vez que pasas aquí muchas horas?

B.A.—A ti esto te da la sensación de una catedral; a mí no me da la sensación de una catedral, pero en lo que coincidimos es en que tanto en la catedral como en este espacio hay algo sacro. Tanto en una catedral como en este espacio yo veo algo sagrado porque casi todas mis ilusiones están aquí metidas y es todo lo que yo quiero hacer.

D.V.—Veo que tiene una importancia vital para ti.

B.A.—Tiene mucha importancia para mí, por eso digo que es sagrado; no andabas tú muy lejos.

D.V.—Y en conexión con esto de que represente algo sagrado para muchos, ¿qué ilusiones tienes depositadas a nivel personal para el futuro en este espacio?; potencialmente, ¿qué es lo que te gustaría hacer aquí?

B.A.—Todo lo que vamos a hacer aquí es de primer interés para mí.

D.V.—¿Todo en general?

B.A.—Exactamente, tanto las exposiciones que tenemos ya planeadas para el próximo año, como las piezas teatrales, las charlas, las tertulias... Me interesa todo lo que va a tener lugar aquí.

D.V.—O sea, la cultura en general.

B.A.—La cultura en general.

D.V.—Sinceramente, no me sorprende tu respuesta, ya que demuestras, al igual que otras personas como Romeo o Antonio Calderón, ser un tipo muy renacentista, en el sentido de que te gusta tocar muchos palos dentro del mundo de las artes o de la creación...

B.A.—Es que son diferentes maneras de sacar la misma materia.

D.V.—Sí, porque aquí se va a posibilitar la interconexión entre gentes practicantes de distintas disciplinas artísticas, que viene a ser lo que Romeo y tú posibilitáis con vuestras aventuras: que gentes venidas de distintas, de muy diversas disciplinas encuentren puntos de conexión...

B.A.—Todos tenemos la misma necesidad creadora, aunque no todos la aprovechen, y sale en pintura, en escultura... pero es la misma esencia.

D.V.—También se observa en los aspectos relativos a la conversión del local en Espacio cultural; en la construcción del mismo, porque aquí se manifiesta vuestra faceta más menesterosa, obrera, ¿hay alguna cosa que te entusiasme más de las que se están construyendo aquí?

B.A.—Sí, me hace mucha ilusión levantar esta planta y saber que tendremos un balcón; también el escenario, que va a estar al fondo. Y la verdad es que todo el espacio en general, ¿sabes? Yo ya veo cómo deberá ser; también he dibujado más o menos los planos. Yo en mi mente lo tengo en estado final, acabado ya. Como Miguel Ángel dijo con la escultura: que está dentro de la piedra y que solamente hay que quitar lo que sobra, porque ya está en el bloque. Yo hablo todos los días con Calderón de Jesús y lo vemos; está ya pensado.

D.V.—Tú me comentaste en una conversación que tuvimos en clave informal que en ese momento que transcurre entre la vigilia y el sueño, estás ocupado en pensamientos que se han de materializar, o al menos te gustaría.

B.A.—Yo muchas noches me duermo pensando en esto; en cómo hacer las cosas exactamente. Lo que más me fastidia es que no podemos trabajar seguido. Como sabemos lo que queremos y vemos la obra terminada, este espacio lo vemos acabado ya; queríamos trabajar seguido hasta acabarlo, pero no se puede por culpa de un montón de impedimentos como las quejas de los vecinos, que te traen paros en las obras por días enteros para obtener licencias, o el problema que tenemos ahora con el tejado que está por solucionar...

D.V.—Ahora me gustaría hablar un poco de cómo fue tu encuentro con Romeo Niram y qué afinidades te llevaron a embarcarte con él en aventuras de este tipo, porque lleváis colaborando un tiempo, ¿no?

B.A.—Yo llevo colaborando con él ya unos cuatro o cinco años —ha pasado el tiempo muy rápido—. A Romeo Niram lo conozco desde hace más de media vida; lo conocí con quince años, después nos volvimos a encontrar en la Academia de Bellas Artes y, al final, cuando hemos empezado a colaborar ha sido en Portugal cuando yo expuse allí y me encontré con él. Desde entonces, hemos planeado, más o menos, todo lo que ha surgido aquí en España, empezando por el Espacio Niram, siguiendo con el Instituto Brancusi y, al final, también con este Espacio.

D.V.—Digamos que esto va a ser un poco el producto de todo lo que se venía gestando y el resultado, la plasmación, de todo eso.

B.A.—Sí, espero que todos nuestros esfuerzos hasta ahora cuajen en esto, y que esto salga como nosotros lo tenemos pensado: como un Espacio cultural que funcione.

D.V.—Y entroncando con eso, ¿cuáles crees que son tus principales afinidades con Romeo, en qué sois más afines, más coincidentes?

B.A.—Nos complementamos en las ideas, esto es lo más importante. Si yo vengo con una idea, se transforma en una base para una idea suya, y esa, a su vez, es la base para otra mía, y así vamos completándonos... moldeando un proyecto que empiece por pequeñas ideas terminando en materializaciones complejas, porque aportamos ideas cada uno muy compatibles entre ellas, hasta lograr pulirlo todo y plasmarlo en un proyecto bien hecho, como es este espacio.

D.V.—¿Y qué divergencias tienes con él?

B.A.—Muy pocas, a nivel personal, pero nada importante, divergencias no muy notorias, por eso llevamos tanto tiempo colaborando.

D.V.—Me parece que eres un hombre de vida fundamentalmente interior; siempre ofreces ese aspecto meditabundo.

B.A.—Si tú lo dices...

D.V.—Hombre, es la impresión que me das: siempre te veo con un halo de reflexión en el gesto.

B.A.—Será por la barba...

D.V.—No, a mí sí me da la sensación de que eres un hombre que reflexiona mucho y medita. ¿Cuáles son los principales temas que se te pasan por la cabeza en estos largos días laborables aquí? Hasta donde puedas compartir, porque son cosas muy íntimas, supongo.

B.A.—¿Lo que pienso?

D.V.—Sí, cuando estás por aquí, qué merodea por tu cabeza. Aparte de las ilusiones.

B.A.—¿Aparte de cosas técnicas? Pues... puede quedar un poco fuera del tema, pero yo pienso mucho en la muerte, pero no exactamente en la muerte; en todo lo que conlleva, ¿sabes? La muerte es la raíz, la quintaesencia, a partir de ahí hay muchos pensamientos que me surgen sobre esa base, la finalidad, porque hay unas preguntas. Hay una disciplina dentro de la Filosofía, el arte de poner preguntas, es esto, fundamentalmente, porque nunca puedes contestar realmente a las preguntas fundamentales, pero sí que puedes vivir con más preguntas adicionales. Y las preguntas muchas veces iluminan: el simple hecho de saber poner una pregunta aunque no haya una respuesta redonda a esta pregunta, te ilumina. El simple hecho de subir un escalón más es interesante.

D.V.—Yo veo también el lado monacal de trabajar aquí en el hecho de que no estés en una oficina, o en otro tipo de obra, donde alguien te esté hostigando, metiéndote prisa, pidiéndote esta u otra cosa. Estás aquí entre gente afín...

B.A.—Es la ventaja que tiene no trabajar para otros.

D.V.—Claro, tiene ese punto cooperativista e ilusionante...

Bien, pues por mi parte, para terminar, sí querría preguntarte qué tal es la convivencia con el otro gran puntal de esta aventura, Antonio Calderón, en el día a día.

B.A.—Antonio Calderón de Jesús, no hace falta decirlo, pues todo el mundo que lo conoce lo sabe, es un hombre muy respetable y la única persona que he encontrado aquí en España con la que colaboraría en algo semejante. Yo pienso que Antonio Calderón de Jesús es una persona vital, y además de esto me siento afortunado teniéndolo como apoyo, aparte de como amigo; quien no tiene a un Antonio Calderón de Jesús es más pobre. Es para mí algo especial tenerlo al lado; poder tener su consejo; poder tenerlo como referencia.

D.V.—¿Es una persona muy implicada?

B.A.—Es una persona muy implicada y muy cercana; está aquí con nosotros, y nosotros con él, somos lo que se llama un equipo.

D.V.—Siempre hace puntualizaciones bastante certeras por lo que puedo yo ver.

B.A.—A una persona así debes de encontrarla de alguna forma. Antonio es un punto de referencia que aporta más que su experiencia; está aquí en carne, hueso y alma.

D.V.—Yo lo que he venido observando en muchas de las personas que nos hemos encontrado en el otro Espacio es que muchos de vosotros estabais avocados a encontraros; un poco por la forma de moveros y los intereses hacia la cultura y el arte en general.

B.A.—Quien se parece se junta.

D.V.—Por ejemplo, hablando con el pintor Tudor Serbanescu, este me contó que en Rumania hacía eventos parecidos en una especie de panadería donde él trabajaba, y donde le cedían una sala para la realización de actos culturales. Y es que hay una poderosa capacidad de atracción por los intereses comunes.

B.A.—Y esto no pasa solo en el terreno del arte o de la cultura; en todas partes los que se parecen se juntan, y si se completan uno al otro colaboran. En el caso nuestro además nos necesitamos, porque nos hemos involucrado en algo muy complejo en lo que cada uno tiene su papel.

D.V.—Y previamente supongo que habrá habido muchas conversaciones y mucho estudio mutuo para saber si una persona puede responder o no; si no, tampoco te implicas.

B.A.—Claro.

D.V.—Pues por mi parte esto es todo, estimado Bogdan, si no tienes nada más que añadir...

B.A.—Siempre me quedan muchas cosas que añadir; seguro que me han quedado muchas cosas sin decir.

D.V.—Bueno, pero como afortunadamente seguiremos manteniendo un contacto cercano en los próximos tiempos, cualquier cosa que tú me digas yo la reflejaré de algún modo.

B.A.—Perfectamente. Cuando quieras estoy a tu disposición.

D.V.—Ha sido un auténtico placer.

B.A.—Gracias.

* * *

Vamos ahora, tras la inclusión de la anterior entrevista, a dar cuenta de las otras realizadas a los dos principales artífices de la aventura que nos ocupa.

En primer lugar incluiremos la realizada a Romeo, que tuvo lugar en dos sesiones —los días 11 y 16 de octubre respectivamente—. Antes, además, me gustaría incluir como antesala unas líneas previas sobre este singular ideólogo y agitador cultural.

Muchas veces por el hecho de que desarrolle tan enfebrecida actividad, en tantos y tan diversos frentes, podemos llegar a olvidarnos de que Romeo Niram es ante todo un pintor de cierta trayectoria.

Una sucinta y certera síntesis del carácter y la trayectoria de Romeo Niram la realizaba el periodista Ismael Cruceta en un artículo publicado en julio de 2011: “Es un hombre serio y, aunque suene paradójico, tranquilo e inquieto. Transmite serenidad al hablar y no para de meterse en diferentes proyectos relacionados con el mundo artístico.

Se instaló en España en 2008 procedente de una larga estancia de nueve años en Portugal”⁴⁷⁴.

También sus pinturas son obras paradójicas: atrayentes e inexpugnables; sencillas e intrincadas; sólidas y fragmentarias. Al igual que sus cuadros, Romeo muestra siempre un universo sugestivo pero *a priori* desconcertante por lo variado y cercanamente ignoto.

⁴⁷⁴ Cruceta, Ismael: “Romeo Niram, el escritor de historias sobre un lienzo”. *Si se puede* (Edición Madrid), Nº 339 (2 al 8 de julio de 2011), p. 12.

También se hace referencia en el artículo a “los años de estudio en Bucarest”; de su posterior nomadismo “por las grandes capitales del arte europeo”. Y es que Romeo parece no querer ser atrapado por la cotidianidad, por la convención. Berlín, Estambul, Tel Aviv, Lisboa..., son algunas de las grandes ciudades que han conocido sus andanzas, pues en todas ha realizado actividades de lo más diversas y, de algún modo, siempre emparentadas con el Arte⁴⁷⁵.

Otro rasgo notorio de su carácter es el temperamento aglutinante, amalgamador. Gusta de poner en conexión a gentes de las más variopintas disciplinas con la intención de construir algo sustancioso de la misma manera que interrelaciona, al modo davinciano, las distintas disciplinas artísticas y científicas en su pintura: la física, la literatura, la filosofía, la teología, la cinematografía... Cual un ensayista que plasmara sus hallazgos e investigaciones en la página impresa, él hace lo propio sobre el lienzo: crea cuadros con cierto componente de erudición, con elementos relativos a la historia, la literatura o la ciencia.

Sin más dilación, hecha esta sucinta alusión a la figura de Romeo Niram, damos paso a la entrevista.

* * *

Primera sesión

Diego Vadillo—Muy buenas, nos encontramos, en este once de octubre de 2011, prestos para comenzar esta entrevista con el maestro Niram. Tenemos que hablar de muchas cosas y a mí me interesaría antes de nada empezar por el principio, por los orígenes: A ver, Romeo, me gustaría que me empezases contando los orígenes de ti mismo... ¿Cómo empieza todo? ¿Cuál fue tu lugar de nacimiento?

Romeo Niram—Bucarest.

⁴⁷⁵ *Ibíd.*

D.V.—¿Sí?

R.N.—Sí.

D.V.—Yo lo había leído, pero aun así pensaba que era Tel Aviv.

R.N.—No, es Bucarest. También me formé académicamente allí.

D.V.—Dado que tú eres una persona claramente consagrada al arte, ¿Cuándo empezaste a sentir esa atracción?

R.N.—Con trece o catorce años.

D.V.—¿Y cuándo empezaste a decantarte por los estudios artísticos?

R.N.—Al acabar el instituto y entrar en la Facultad.

D.V.—¿Cuándo empezaste tu largo peregrinaje por tantos países?

R.N.—Unos meses antes del año dos mil.

D.V.—¿Y por qué?

R.N.—Para ver lo que los otros países me podían ofrecer culturalmente. Lo importante no es a dónde vamos; lo importante es que al llegar a un nuevo sitio exista la determinación de hacer nuevas cosas. De otra manera corres el riesgo de entrar en una fase de comodidad: cuando ya tienes un círculo de amigos y unos hábitos, es difícil pensar que te vas a poner, en el caso de un pintor, a pintar diez horas; o pensar en varios proyectos una vez que estás en un sitio donde ya tienes arraigo.

D.V.—Digamos que el instinto de superación se potencia fuera del hogar...

R.N.—Sí. Si entras en un país y nadie te conoce, tienes mucha más fuerza para empezar de cero.

D.V.—¿Después de Bucarest a dónde fuiste?

R.N.—Pasé por varios países pero me quedé en Portugal.

D.V.—Sería un país digno de reseña en tu itinerario, ¿no?

R.N.—Sí.

D.V.—¿Qué actividades desarrollaste allí?

R.N.—La principal, pintor. Desde que había acabado los estudios de pintura estaba muy interesado en aprender otras técnicas y Portugal me ofreció el tiempo y la tranquilidad para dedicarme a ello.

D.V.—Supongo que compaginarías la pintura con otro tipo de actividades...

R.N.—Pero esto empezó mucho más tarde. Organicé algunos eventos en locales alquilados.

D.V.—En clave anecdótica, me gustaría que contases el suceso que explica la enorme cicatriz que tienes alrededor de tu brazo izquierdo.

R.N.—Estaba cortando unas maderas para pintar en ellas. Yo no sabía muy bien cómo funcionaba la sierra eléctrica con la que lo estaba haciendo y me corté en el brazo.

D.V.—Aunque quede un tanto escabroso, ¿podrías entrar más en detalles?

R.N.—Sí: me corté el brazo, yo estaba subido en un árbol y me caí; después salí a la calle, un coche paró... y así.

D.V.—Tengo entendido que era una urbanización, donde te hallabas, en la que no había mucha gente por las calles.

R.N.—Sí, era una urbanización a unos treinta kilómetros de Lisboa.

D.V.—Y alguien paró.

R.N.—Paró una señora y en el coche perdí el conocimiento.

D.V.—Pero luego te hicieron una auténtica obra de ingeniería.

R.N.—Sí, me soldaron los músculos.

D.V.—Yo quiero reseñar que él lo relata desapasionadamente, pero cuando me contó por primera vez esta anécdota, yo quedé altamente impresionado.

Cambiando el tercio, me gustaría que me dijese qué es el arte para ti.

R.N.—No soy capaz de definirlo.

D.V.—Es una manera de responder. Siendo más concretos en la pregunta: ¿Qué estilos o tendencias artísticos te han dicho más a ti?

R.N.—Son muchos; no podría especificar uno. Cambio mucho de preferencias.

D.V.—¿Y cómo definirías tu estilo?

R.N.—No lo puedo definir; cambio mucho.

D.V.—Ya, pero las obras tuyas que conozco denotan un estilo particular.

R.N.—Yo no lo he visto.

D.V.—Claro, a lo mejor hay que salirse de uno mismo para apreciarlo.

R.N.—Sí.

D.V.—Y de tus ciclos pictóricos, cuál te hace sentir más orgulloso.

R.N.—El próximo.

D.V.—Eso dice mucho de tu visión porvenirista.

Por otro lado, también anecdóticamente, me gustaría reseñar que siendo una persona a la que afectan mucho ciertos compuestos químicos con los que desgraciadamente tienes que manejarte, como el plomo y todo esto, te resignas a usarlos durante largas sesiones.

R.N.—Esto tiene que ver con la técnica: si mezclas el plomo con el óleo, no tienes que esperar quince días para pintar entre las capas, y por tanto puedes pintar en el mismo día sobre fresco. Además, así, la resistencia de los cuadros es impresionante.

D.V.—¿Y qué efectos te producen esos productos? ¿Eres alérgico?

R.N.—No, no soy alérgico, tales reacciones le suceden a cualquiera que se exponga largo tiempo a productos tan tóxicos como estos.

D.V.—¿Y no usas máscara?

R.N.—Es difícil usar máscara después de cinco horas de trabajo, pero teniendo en cuenta que se emplean muchos días en la elaboración de un cuadro, es una pena que no se pongan los medios para que dure cuanto más tiempo en el mejor estado posible.

D.V.—Tú estás muy al día en cuestión de técnicas, ¿verdad?

R.N.—Hay que emplear materiales que hagan más fuerte el cuadro. Pasas muchas horas y algunos cuadros ya no puedes volver a hacerlos. Si le haces un retrato a una persona, pasados diez años, si ya no tienes el cuadro, no lo puedes repetir, la persona ya no es la misma.

D.V.—Debe de ser muy complicado repetir un mismo cuadro exactamente.

R.N.—Depende del cuadro. Para mí, personalmente, sí, pero para muchos pintores no es difícil. Por eso considero que el plomo es muy importante; es fundamental.

D.V.—Hecho este breve recorrido por tu actividad, sí me gustaría ya pasar a ese momento en el que llegas a Madrid y creas el primer Espacio Niram.

R.N.—Sí, en Portugal yo siempre alquilaba espacios, pero el resultado siempre era muy triste, en el sentido de que era una cuestión muy individual, por eso yo quería hacer lo que estamos haciendo aquí.

D.V.—Sí, un espacio multidisciplinar.

R.N.—Aquí cada uno de nosotros tiene su propuesta.

D.V.— Y tú eres el coordinador...

R.N.— Yo simplemente apporto el local, luego cada uno decide sobre sus actividades.

D.V.— Bueno, el hecho de que esto salga a la luz tiene que ver con tu implicación.

R.N.— Yo solo pongo el espacio.

D.V.— ¿Entonces tú cómo te definirías en esta faceta?

R.N.—En los últimos dos años fui más invisible que nadie.

D.V.—Eso es cierto.

R.N.—No he sacado cuadros nuevos; no he sacado libros; no ha habido eventos sobre mi pintura...

D.V.—¿Por qué?

R.N.—Esa es la razón de la frase: yo soy pintor y punto. No soy coordinador.

D.V.—Aquí, entonces, albergas, das cobijo...

R.N.—Pero nada más.

D.V.—¿Por qué organizaste el Espacio Niram, que es donde ahora nos encontramos?

R.N.—Era muy difícil encontrarte asiduamente con gente de la cultura en casa de alguien o en un café, o en cualquier otro sitio...

D.V.—Es cierto, tener este local aquí, en el centro de Madrid, como punto de referencia, en un sitio accesible es muy interesante...

R.N.—Y aquí tienes un montón de amigos de tu mundo. Es difícil hacerlo si sales de casa y no sabes dónde ir.

D.V.—Es cierto. Muy bien, ya tenemos el asentamiento en Madrid con el Espacio Niram, lugar que presenciará otro hito como fue tu encuentro con Calderón de Jesús, ¿cuándo y cómo fue esto?

[Las circunstancias impidieron que continuásemos con la entrevista. Quedó pospuesta].

* * *

Segunda sesión

Diego Vadillo—Ahora, Romeo, me gustaría que me contases cómo fue tu primer encuentro con el otro gran puntal de este nuevo Espacio, Antonio Calderón. ¿Cuándo fue el momento en que tú te encontraste con él y lo conociste y cómo fue aquel proceso? Me gustaría que me lo contases desde el principio.

Romeo Niram—Me encontré con Calderón de Jesús en el inicio del año dos mil diez. Fue el artista plástico Tudor Serbanescu el que lo trajo al Espacio Niram. Fue un viernes o un sábado. Teníamos algunos eventos... Desde el primer día que hablé con él, nos dimos cuenta los dos de que era algo que queríamos hacer juntos. Él tiene la galería, Artejescal, y estaba metido hacía bastantes años en este proceso de promover y de ayudar a los artistas, y yo quería mezclar el Espacio Niram con escritores, con músicos, no solo con la pintura; además, todavía en el campo de la pintura, con la galería Nicole Blanco, teníamos muchos fallos; no todo funcionaba como yo deseaba. Así que ambos coincidimos en que lo podíamos hacer mejor. A partir de ahí él se empezó a presentar a todos los eventos que teníamos los viernes y los sábados. Y algunas veces los dos nos encontrábamos los martes en el Espacio Niram. Y de ahí surgieron muchos eventos, muchos proyectos que ahora tenemos juntos.

D.V.—O sea, que os dedicabais los martes a departir sobre los proyectos que ibais a desarrollar...

R.N.—En general el martes era el día de Calderón de Jesús, solo nos encontrábamos él y yo, y algunas veces también aparecía Tudor, pero principalmente era el día de encuentro con Calderón.

D.V.—¿Y cuándo empezasteis a ver que teníais afinidad?

R.N.—Fue desde el principio.

D.V.—O sea, tú percibiste en él un determinado halo...

R.N.—Sí, porque él fue muy abierto. Esperaba encontrarse con un militar, alguien mucho más viejo, o algo parecido... y desde el inicio entendimos los dos que teníamos algo en común. En concreto el proyecto de los Jardines. Era algo que yo tenía en la mente y al comentárselo, él me hizo la propuesta de realizarlo juntos.

D.V.—Me has dicho ahora lo de los Jardines. Precisamente quería preguntarte cuándo se te ocurrió ese tema, cómo y cuándo viste la oportunidad. En fin, cómo fue el proceso para llegar a meterse en esto de los Jardines Niram.

R.N.—Fue una sucesión de circunstancias, gente que colaboraba conmigo quería hacer algo que incluyera el teatro, entonces comenzamos a buscar un sitio. No teníamos claro dónde y cómo.

D.V.—Necesitabas un sitio con un escenario visible, ¿no?

R.N.—Más o menos, pero tampoco sabía muy bien qué íbamos a necesitar, y a lo largo del tiempo, buscando hacer otras cosas, mientras aparecían los libros de la editorial Niram Art, al final logramos encontrar este espacio: fue por suerte, un día que no teníamos muchas cosas que hacer y dimos un vistazo al local. Después yo comenté en el Espacio Niram que ya tenía visto algo que podía encajar en nuestras expectativas. Y ahí es donde Calderón se mostró entusiasmado con la idea de colaborar en esta aventura conmigo.

D.V.—¿Y qué vais a aportar cada uno?

R.N.—No podemos trazar una línea para explicar cuál es la aportación de él y cuál es la mía. Es que aportamos todo antes de estar acabado. Por tanto, no hay una parte de mí, o una parte de él que se pueda delimitar. Yo quería que él se mantuviese en su plano con su galería Artejescal, pero que, a la vez, entrase con nosotros a gestionar la galería de los artistas consagrados. Yo, por otra parte, llevaba mucho tiempo queriendo cambiar el nombre de la galería Nicole Blanco para artistas jóvenes por el de Bogdan Ater. Por tanto, vamos a tener la Galería Calderón de Jesús y la Galería Bogdan Ater.

D.V.—Digamos que ahí vais a estar representadas las tres personas que más estáis poniendo de vuestra parte para que se obre este milagro, ¿no?: los Jardines Niram y las galerías Calderón de Jesús y Bogdan Ater.

R.N.—Sí.

D.V.—Y tengo entendido que después de que estén en marcha los Jardines tienes pensado viajar a Nueva York...

R.N.—Como yo había dejado Portugal porque ya no tenía más cosas que hacer allí, ha llegado también el momento de dejar eventualmente España, aunque como ahora estamos metidos en esto de los Jardines, obra que espero que acabemos pronto, quizá aguante un año más o me vaya a América. Me parece que no tengo más energía para otro país europeo.

D.V.—¿Por qué?

R.N.—No sé, me quedo viejo.

D.V.—¿Quizá vislumbras más posibilidades al otro lado del charco? Más resonancia, quizá...

R.N.—No. Es una aventura que me llama. Además, España es suficiente para Europa. España es bastante fuerte y es suficiente para Europa. No hay gran diferencia a ese respecto entre España, Alemania o Francia. Hay diferencia, claro, entre Portugal y los otros países, pero entre España y los otros países ya no hay diferencia, por tanto, ¿por qué cambiar España por otro país que te ofrece las mismas soluciones...? Si cambiamos por otro país europeo significa que nos vamos a quedar en las mismas condiciones en que estamos ahora en España, ¿por qué salir? No se justifica salir. Pero los Estados Unidos puede ser distinto.

D.V.—¿Y cómo quedaría aquí la situación cuando marcharas?, porque supongo que cuando tú estés aquí, harás una labor de coordinación en los Jardines, ¿no?

R.N.—No, tampoco está muy claro todo. Todo lo relativo al arte, a los eventos, a los espectáculos... se encargará Calderón de dirigirlo todo.

D.V.—Digamos que va a ser tu hombre de confianza aquí.

R.N.—No, es que Calderón se encargará de todos eventos y de toda la parte cultural del Espacio, y Bogdan Ater se encargará de la otra parte: hacerlo funcionar.

D.V.—Ah, de la intendencia y del mantenimiento se encargaría Bogdan y del tema cultural y de eventos, Calderón.

R.N.—Exacto. Y con respecto a lo que me preguntabas: no sé cómo va a ser el funcionamiento cuando yo salga, es aún pronto para pensarlo.

D.V.—Desde muy pronto empezaste a viajar por distintas ciudades de distintos países; eres un espíritu inquieto, la prueba es que ya estás pensando que en cuanto aquí dejes las cosas en orden vas a volver a partir... ¿No sientes un cierto desarraigo?

R.N.—No, porque una vez que yo salga de España no voy a desaparecer: ya tenemos una editorial juntos aquí; tenemos unas reglas a través de los eventos; ya tenemos unos hábitos; ya tenemos un grupo muy fuerte, muy cualificado, mucho mejor que yo, cada uno en su sector, y una vez que vayamos a otro país haremos lo mismo; vamos a continuar el trabajo realizado en España.

D.V.—Pero, a un nivel más personal, ¿dónde te gustaría a ti arraigar? ¿Dónde encontrarías tu lugar ideal para el retiro? Para ya asentarte definitivamente.

R.N.—Volver aquí.

D.V.—¿Te gustaría en España?

R.N.—Sí.

D.V.—¿Qué has encontrado en España que no has encontrado en otros sitios donde has vivido?

R.N.—No sé, es difícil de explicar; me siento bien aquí. Al final había que decidirse por un país y me decanté por España. No sé exactamente por qué.

D.V.—¿Y eres una persona nostálgica?

R.N.—No.

D.V.—¿No prende ese sentimiento en ti, el de la nostalgia?

R.N.—No.

D.V.—Esto te lo pregunto porque yo veo que tú eres un hombre, por un lado, muy sociable y expansivo, pero eres a la vez hermético en muchos aspectos y eso puede ser desconcertante.

R.N.—No te puedo responder. No sé.

D.V.—Quizá sea una impresión mía.

R.N.—Puede ser, pero como yo siempre estoy pensando más en el futuro que en el pasado, no hay lugar para la melancolía.

D.V.—Todavía no, por lo menos.

R.N.—Todavía no.

D.V.—¿Y qué es para ti la amistad, un sentimiento como la amistad, en sentido profundo?

R.N.—Como para mí el arte y la cultura son la religión, todo lo que tenga que ver con la interrelación entre personas de esos universos me genera el sentimiento de la amistad.

D.V.—O sea, que la entiendes vinculada a las artes.

R.N.—Y la cultura... fuera de la pintura, de la escritura y de la cultura en general no hay amistades para mí.

D.V.—Es en el único ámbito en el que tú te mueves, ¿no?

R.N.—Sí.

D.V.—¿Te consideras artista las veinticuatro horas?

R.N.—Me considero pintor.

D.V.—¿Las veinticuatro horas?

R.N.—Sí.

D.V.—También me gustaría, ahora que estamos en pleno proceso de acondicionamiento de los Jardines, que me contaras un poco algo sobre el día a día; el papel que representan Antonio, Bogdan, e incluso el propio George, que sois los que más habitualmente estáis por allí.

R.N.—Es complicado contarte, porque todos hacemos parte de todo y lo hacemos todos juntos. El que hace los planos y sabe más o menos cómo va a quedar es Bogdan Ater. Es el que marca la línea, él dice cómo lo quiere y nosotros le ayudamos a conseguirlo: aportándole los materiales, contratando gente, dándole ideas. Todos los días intercambiamos impresiones, pero, a grandes rasgos, seguimos el plano de Bogdan Ater. Él desde el inicio tenía hechas varias propuestas para nosotros, y

al final quedamos de acuerdo en una e intentamos seguirla. Pero como todos los días se nos ocurren cambios, el proyecto va quedando muy lejos de la idea primera; se ha cambiado mucho. También Calderón, que es una persona muy inquieta, ha contribuido considerablemente a ello. Intentamos compaginar la introducción de cambios con la llegada al punto donde teníamos pensado.

D.V.—Sí, yo lo que veo es que Bogdan desarrolla algunas iniciativas y elabora planos; tú te ocupas un poco de las gestiones, los trámites; Calderón aporta su experiencia general a la obra y George aporta su experiencia como trabajador de la construcción.

R.N.—George es el único que es profesional; menos mal que lo tenemos a él, porque si no sería complicado.

D.V.—Bien, pues por mi parte no tendría más que añadir.

R.N.—De acuerdo.

* * *

Pasaremos, a continuación, a transcribir la entrevista realizada al asesor de Arte, Antonio Calderón, que tuvo lugar el día 27 de octubre.

* * *

Primera sesión

Diego Vadillo—A ver, Antonio, me gustaría, para empezar, que me hablaras un poco de tus orígenes familiares y de tus primeras inquietudes y anhelos.

Antonio Calderón—Pues mis inquietudes empezaron desde muy joven. Mi relación con el mundo del arte vino a una edad muy temprana, consistiendo en la intención de querer poder ser, como toda persona joven anhela, un artista; de admirarlos y querer ser como ellos: hacer cosas de pintura, ponerme delante de un caballete, en definitiva, desarrollar las inquietudes inéditas que estaban allí, que me llamaban la atención y me inquietaban.

Pero, con el transcurso del tiempo, mi actividad se empezó a desarrollar más, no ya en la forma artística, que también estaba en ello, sino en una forma, más que nada, de preocupación, de describir, de analizar los contextos referidos a las cuestiones artísticas con todos sus contenidos. Y sobre todo con los temas internacionales. Para mí, el conocer pintores o vivir la experiencia de las culturas artísticas internacionales, empezó de muy joven: ya mis desplazamientos internacionales y vivencias propias en sitios tan importantes como era París, en el año 70, que era la cuna del modernismo, la cuna real del impulso artístico internacional, fueron importantes. Allí me fui fraguando como analista de arte, como observador del mundo del arte, y fue debido a mis contactos continuos con el mundo artístico, independientemente de los estudios que allí pude desarrollar.

D.V.—¿Pero empezarte a estudiar aquí en España?

A.C.—Sí, en el tema del estudio del arte, empecé con dos facetas: la introducción en la historia del arte y en las bellas artes. Terminé en el Instituto de Artes. Y esa es la base principal de los conocimientos, pero también realicé algunas alternativas de compaginar estudios a través de la propia Universidad, y estuve fraguándome también en esa historia de ver el arte, pero nunca he ido por conocer el arte o vivir la experiencia del arte a través de lo que es ser un artista, de la práctica propia del arte. Mi campo de operaciones siempre ha sido el de los análisis económico-estructurales y de mercado. Creo que fui uno de los pioneros de lo que se llamaba antes marchante del mundo del arte.

Yo empecé muy joven en ese gremio, en esa función; mi pasión quizá sea un poco por la frustración artística, no frustración personal, porque tampoco ha sido una frustración, simplemente me desvié de mis actividades artísticas prácticas al mundo del asesoramiento y la comunicación del arte, lo que antiguamente se conocía como marchante. Y todo fue debido a que observando el ambiente que vivía junto a mí: el esfuerzo que hacían los artistas y el valor de sus obras, eso creaba un cierto trauma porque, en definitiva, no sacaban la obra adelante. Viendo eso, a mí me daba un poco la pereza de querer ser uno más en el mundo artístico, porque sabía que había otra gente de gran valía que estaban haciendo un esfuerzo tremendo y que por sí solos

no eran capaces de salir, no eran capaces de que sus obras fueran reconocidas, y de ahí surgió mi preocupación por encargarme un poquito de que esa gente tuviera un cierto reconocimiento o llegaran a ciertos espacios donde por ellos solos no podían. Y esa fue la función que me llevó a introducirme en los mercados del arte: contactar con galerías, con todo lo relativo a las exposiciones, ferias y tal. Yo creo que mi especialidad, más bien, en esto, ha sido la producción y la promoción de valores artísticos, reconociendo que yo no podía seguir el camino de la ilusión del artista, debido a que mi experiencia me estaba ofreciendo la evidencia de que había gente que poseía unas condiciones mayores de las que yo podría alcanzar nunca.

D.V.—Pero si no hubiese habido esa primera vocación y ese meterse a estudiar arte, y a ser artista, no hubieras conocido tampoco a los artistas ni el mundo en el que se movían.

A.C.—Hombre, claro, no hay duda de que para mí, el contacto permanente con los artistas en sus formas de trabajar y de elaborar sus trabajos, eso es lo que me ha dado bagaje y para mí ha sido una de las piezas importantes, porque es lo que me ha motivado a estar siempre en contacto con ellos, colaborando y consiguiendo que esa gente tuviera ese mínimo reconocimiento. Es lo que me ha creado en ese campo una de las facetas de la cual me siento más orgulloso. Yo creo que si hubiese seguido en el mundo artístico, como pintor, hubiese sido uno más, ¿no?, sin embargo, este campo en el que yo he operado, y donde tempranamente me di cuenta de que estaba mi sitio dentro del mundo del arte, pues la verdad es que no cabía objeción, me ha dado muchísimas satisfacciones.

D.V.—¿Qué importancia tuvo París?

A.C.—Pues, la verdad, lo que he dicho al principio: París, Francia, era la exposición real de todos los artistas de la modernidad, todos los movimientos de arte contemporáneo del mundo estaban fraguados allí; después se pasaron a Estados Unidos y tal, pero en los años setenta y ochenta, no hay duda, era París el alma clave de lo que se podía desarrollar en todo esto. Para mí la experiencia en París fue muy enriquecedora. Allí me vinculé con el contexto internacional.

D.V.—¿Y qué hitos destacarías en tu trayectoria como promotor artístico? ¿Hay algún momento que considerases básico, clave o digno de reseña en tus años de profesión?

A.C.—Pues la verdad es que no sabría destacar uno por encima de otros, yo creo que casi todo me ha dado bastante satisfacción. Lo que sí ha habido son ciertos fracasos, bueno, más la impotencia de ver condiciones humanas de artistas tremendos en cuanto a capacidad y valía, y que te has visto incapaz de darles lo máximo o de llevarlos al sitio que merecían.

Yo he tenido, en ese sentido, admiración por mucha gente que ha dejado sus aspiraciones personales por sacrificarse en pro de los valores artísticos. Creo que en los años setenta se vivía mucho el romanticismo; todos vivíamos el arte por el arte y éramos un equipo en el que cada uno cumplíamos una función distinta. Yo he conocido a grandes profesionales en el mundo de la promoción del arte que lo han dado todo. Ha pasado lo mismo que podía pasar con los artistas, que no han sido compensados como deberían. Y eso se ha dado, y se ha dado en muchos países: yo he tenido experiencias fruto de vivir con grandes galeristas, con grandes promotores y observarlos, estando con ellos in situ, viendo como hacían un esfuerzo tremendo de voluntad y económico para que finalmente no salieran las cosas como debían. Es cierto que hemos tenido últimamente unos años muy buenos, yo me alegro por mucha gente, sobre todo del mundo de las galerías, del mundo de los intermediarios y de la producción, donde se han sentido compensados.

D.V.—Está claro que el mundo del arte implica un alto porcentaje de vocación, y yo te preguntaría, teniendo en cuenta todo lo que me estás comentando: ¿Qué es el arte para ti? Brevemente.

A.C.—Bueno, esa es una pregunta que me la hicieron precisamente ayer pasando por el Museo del Prado, viendo esas grandes obras inmensamente valoradas en el contexto internacional. Me fui con una gente con el propósito de enseñarles entornos artísticos, es lo que hago muchas veces cuando vienen visitas exteriores: procuro ir a grandes filмотecas y a grandes espacios de arte... Y en una de las conversaciones venía el diálogo sobre eso: qué daba el arte, qué me había dado

y qué me daba; qué era para mí el arte. El arte es como todo, es un poco ir en busca de algo que te llene, que te dé satisfacción, sobre todo satisfacción moral, y no sé si de algún otro tipo. No se busca la finalidad económica, aunque, lógicamente, el propósito es tener posibilidades económicas para poder ayudar y poder entrar a potenciar a toda esta gente que si no hay recursos económicos no puede ir muy allá, pero lo más es la satisfacción que me da el arte en cuanto a compensación moral, que es lo que más me vale hoy en día. Posiblemente, hace años la afición o la intención... es como todo, yo creo que todo el que está en el mundo del arte tiene que ir a cumplir dos objetivos: primero que le guste y sentirse identificado, pero sin descartar también que eso tenga unas posibilidades de recursos económicos para poder subsistir, tener un alivio y poder, por otro lado, tener recursos para ir avanzando y ayudando a la gente que lo necesita.

D.V.—Y luego yo destacaría en ti, Antonio, que no eres una persona nada chovinista, tienes una vocación muy universal; pienso que ésta se empezaría a fraguar en tus años parisinos. ¿Por qué ese peregrinaje por otros países en busca de artistas? Porque ahora incluso vas a ir a la India, tengo entendido. ¿No vale sólo España?

A.C.—Hombre es que es como todo: si tú te mueves en el mundo del arte, este es internacional, toda la cultura es internacional. Si tú te haces espacios provincianos, o te haces espacios reducidos, la verdad es que no vas a conocer el arte en profundidad. Dado que es universal, el arte hay que buscarlo. Y ahí tienes que ver que el arte se mueve en todos los sitios por igual, no hay diferencias; hay peculiaridades de sitios determinados con sus características localistas, pero el arte es un universo, es totalmente universal, y tienes que tener esa experiencia, esa vivencia, para enriquecerla y para estar siempre seguro de que lo que vas a hacer está en la órbita de lo que se hace en el mundo. Y hoy en día es fácil desplazarse, por eso tenemos acceso rápido para lograr ese contacto. Y el viajar implica estar cerca de lo que se está haciendo en el mundo. Y eso te da esa posibilidad de poder ir dando explicaciones; poder ayudar y dar a conocer a los artistas las virtudes que hay en general y, sobre todo, las tendencias que ya están muy consagradas y que todo el mundo ya las tiene muy definidas, pero es necesario que el arte, dado su carácter universal, sea practicado por artistas que estén

en esos cánones universales. Lo mismo nos pasa a los productores y a los asesores de arte: que tenemos que estar al día de todo lo que se hace en los contextos internacionales. Y ahora tengo la oportunidad de la India con un nuevo proyecto, pero también estoy haciendo otro tipo de proyectos europeos y, posiblemente, otros en los que estamos ya bastante encajados, y que es posible que demos pie a ello ya, sobre Latinoamérica. Los artistas latinoamericanos son un dilema y es una necesidad que se los tenga en cuenta. Hay que tenerlos en cuenta, pero cada vez vamos cumpliendo una función distinta; vamos a sitios distintos y vamos viendo su arte y vamos intentando colaborar para que los artistas vayan ocupando espacios que les permitan ser reconocidos. Esa es nuestra función, y por eso el contexto internacional.

D.V.—Y, enlazando con eso, ¿cuándo y cómo conociste a Romeo?

A.C.—¿Como persona o como artista?

D.V.—En general. ¿Conociste primero al artista y luego a la persona, o al revés?

A.C.—Pues fue igualmente, lo que pasa es que la información que yo tenía era sobre Romeo como artista; la verdad es que me costó, paradojas de la vida. Cuando te hablan de un personaje que tiene unos ciertos valores artísticos y que está aquí en España, algo que siempre es difícil como extranjero: viene una persona extraña al mundo artístico de España, donde nos conocemos casi todos... Y cuando me hablaron del potencial que era Romeo como artista, yo me quedé incrédulo, no lo creía, me resultaba un poco exagerado; creía que me estaban contando batallitas, como muchas veces se cuentan de artistas que son y no lo son, ¿no?, pues me pasaba lo mismo con Romeo, me empezaban a contar cosas de él y yo, ciertamente, no es que desconfiara, pero me parecía un poco raro, porque uno cree que lo ha visto todo, que lo tiene todo al alcance de la mano y que no se mueve nada sin que a uno no le llegue antes que a nadie, y eso fue el caso: me empezaron a hablar de Romeo, un artista ya consagrado; un artista con unos valores tremendos, y eso me impresionó, hasta que cogí un poco de fuerza moral y dije: “Bueno, me voy a conocerlo y, al menos, me quito de encima ese runrún

del Romeo por aquí, Romeo por allá”, y, la verdad, es que cuando me lo presentaron fue de lo más sorprendente: en verdad es un auténtico artista en dos vertientes: como persona y como artista propiamente dicho. Romeo tiene esa condición, una condición bohemia, de los artistas, no de hoy en día, de los artistas de mediados del siglo pasado. Tiene la voluntad y el valor. Todo el reconocimiento ya lo tiene por sí solo, porque la verdad es que Romeo ya tiene el reconocimiento que necesita un buen artista, y eso ya es meritorio. Posiblemente... No, no creo... decir que le falta algo a Romeo de reconocimiento... No... cada artista aspira a algo más, a tener los medios para que su obra abarque más, alcanzando determinados espacios importantes que están ahí, como, en este caso, los museos. Yo creo que Romeo, ahora mismo, es uno de los artistas actuales, jóvenes, internacionales, de los que yo conozco, y conozco muchos... y no porque ahora se haya ligado su profesionalidad de artista a la amistad que yo tengo con él, que por otro lado me enorgullece porque me engrandece, y porque es muy necesaria para cualquier profesional del mundo del arte por todo lo que representa, sino como artista; como artista creo que, ahora mismo, podría estar perfectamente en las mejores pinacotecas del arte internacional. Su obra lo merece.

D.V.—¿Y por qué te animaste a participar en esta aventura de los Jardines Niram con él?

A.C.—Bueno, ahí ya entramos en lo personal, ya no en lo artístico: bueno, pues porque intentamos que ciertos proyectos tengan suficiente solidez, suficiente importancia como para desarrollar la divulgación del arte en todos sus géneros, y sobre todo el apoyo a los artistas, no a los artistas consagrados, sino a artistas noveles y a proyectos posibles que se tengan que hacer, que tengan eco, que tengan la resonancia que uno espera, porque, claro, cuando uno hace un proyecto no es para dejarlo y divulgarlo en el contexto de amigos y familiares y todo esto; creo que los proyectos en los que estamos implicados son proyectos internacionales y, por lo tanto, hay que buscar un campo que tenga eco suficiente. Y de ahí viene el que, conjuntamente con Romeo, decidiéramos reunir voluntades para hacer un proyecto de un espacio único, así es como lo tenemos marcado; un proyecto donde queden recogidas

actividades culturales, que sean de gran atractivo, desembocando en el mundo del arte. Un proyecto ambicioso que él me presentó y donde los dos recelamos porque cada uno teníamos un recorrido diferente, quizá el objetivo final era un objetivo común, pero íbamos por distintos espacios en cuanto a la forma de desarrollar nuestros respectivos universos artísticos. Entramos en colaboraciones, especialmente yo con él, no él conmigo, yo con él en este caso, de actividades que él estaba haciendo en otros espacios pequeños, reducidos, pero que eran muy atractivas, muy interesantes, aunque ya eso se quedaba muy pequeño y de ahí vino la idea de buscar un espacio en Madrid que nos llevara a tener esa producción o esa opción de desarrollar proyectos serios con carácter internacional.

Y de ahí viene todo.

Allí se va desarrollar, conjuntamente, otro tipo de actividades, porque será un Espacio dedicado a la cultura en general, no sólo a lo artístico. También se van a desarrollar actividades literarias, teatrales y musicales y tal. Será un Espacio privado, yo creo que de lo que no hay hoy en día en Europa ni en el mundo, es muy interesante.

Tenemos, por otro lado, todas las trabas y los problemas que se nos plantean en los comienzos, en los que estamos desarrollando las obras, interviniendo en ellas de la mejor manera, con los esfuerzos económicos que son grandísimos y, sobre todo, más que los esfuerzos económicos, los esfuerzos humanos que se están llevando en torno a ese espacio por parte de todos los colaboradores y gente conocida. La verdad que es un proyecto que merece la pena por el sacrificio que estamos haciendo.

D.V.—¿Y cuál es tu función en el día a día de este proyecto, en el cual estáis implicadísimos de primera mano, hasta el punto de estar a pie de obra?

A.C.—Bueno, mi función no está limitada, pero sí se podría decir que está un poco situada, es la función de coordinador del futuro Espacio, date cuenta que va a haber, funcionando, distintas actividades de distintos géneros, como ya he mencionado antes: está el mundo del teatro, está el mundo de la música, el de las editoriales o el tema de la literatura.

Y, definitivamente, yo creo que el alma, no de todo, yo creo que da completamente igual, pero el alma propia va a ser el mundo del arte: habrá dos galerías; una que es con carácter de situar a los artistas ya consagrados para darles un poco de consistencia, al proyecto en sí, y de resonancia, de ecos internacionales y tal, y, por otro lado, sin descuidar el móvil prioritario que es el apoyo a los artistas noveles, medianos y pequeños. También el tema de crear las guarderías de arte infantiles con gente joven que vaya saliendo, supongo que ahí intentaremos dar un soporte para que tengan ciertas posibilidades. Lo estamos estudiando, pero yo creo que por ahí nos moveríamos. Y mi función, en general, es, un poco, coordinar todo, todos esos espacios. Y espero que sea del máximo interés para todos.

D.V.—Eso es una proyección de futuro, pero me hablabas de las complicaciones que están surgiendo ahora en el principio. ¿Destacarías alguna anécdota de las múltiples que han sucedido en lo que va transcurrido de esta aventura? alguna que te resultara especialmente chocante...

A.C.—Anécdotas hay muchas. Creo que si te refieres al tema del acondicionamiento del espacio, ahí se nos está viniendo el mundo encima. Nosotros creíamos que eso sería una cosa rápida, que necesitaba lo mínimo para ir acondicionándola, porque un espacio que coges en una situación de ruina, como estaba, a pesar de que es un espacio atractivo para hacer ese tipo de proyectos, pero estaba totalmente en la ruina, pues a la hora de desarrollar los criterios de mejoras y tal, nos hemos encontrado con trabas y problemas por todos los sitios. Uno en concreto relativo al techo: la techumbre que tiene actualmente ese espacio es una techumbre de uralita, un material que consta de unos componentes altamente contaminantes, lo que nos ha pillado de sorpresa, pues nosotros no teníamos grandes conocimientos al respecto, porque esto lo habíamos hecho un poco... sí con proyectos, y sí con la dirección del arquitecto y con la consulta de los técnicos y tal, pero lo hacíamos creyendo que eso era fácil de intervenir y manipular... Y nos hemos encontrado con que, desgraciadamente, por las razones que hayan sido de ciertas personas que se han situado allí y que han estado observando todo ese tipo de funcionamiento, nos han implicado con formas administrativas, con intervenciones administrativas hasta el punto

de que ahora mismo nos encontramos casi en un callejón sin salida, a ver qué solución se le va a dar. Y eso nos está impidiendo que vayamos trabajando a los niveles de compromiso que teníamos para la fecha de ponerlo en marcha, y sobre todo con el espíritu de alegría y de ilusión con que lo habíamos cogido; creo que nos ha afectado moralmente a todos en general, a mí personalmente y yo creo que a todo el equipo. Verdaderamente nos ha dado un bajonazo moral, de lo que nosotros creíamos, nuestras perspectivas... Pero bueno, ese impedimento, como otros más, que están surgiendo a raíz de eso, yo creo que lo iremos superando de la mejor manera posible.

D.V.—Muy bien, pues yo lo que sí podría decir es que observo entre Romeo y tú tantas divergencias como puntos en común. Y uno de los puntos en común que observo es esa capacidad de acción y esa voluntad. Yo te preguntaría: ¿Antonio, de dónde sacas tanta energía?

A.C.—Bueno, la energía no es por la edad porque no soy ya tan joven, ¿no? Ese ha sido un síntoma en mí siempre, siempre; si no, en este mundo no me podría mover. Si no tuviera esa energía, esa actividad de estar en todos los sitios, de captar, de ver, de observar, el mundo del arte no podría tener sentido. Para mí, todo lo que se desenvuelve... fíjate que estás presente en una obra o en un acto continuo; que los tienes día a día, preparando un informe, lectura u observación, comunicados, material que te mandan diariamente para que tú lo estudies, lo observes. El diálogo que tienes diariamente con todo el mundo del arte, con los artistas y con otros profesionales... Si tú no tienes una capacidad activa, mejor que te quedes en casa. En este campo tienes que tener muchos reflejos y mucha capacidad de observación y de interpretación, llegando incluso a conseguir que la gente no note que tú te debilitas o te distraes en estas rutinas; no, porque si no te pierdes... Aquí se vive una función activa por todos sitios; tienes que ir dando respuesta inmediata a todo tipo de información que te pasan diariamente; todo lo que pasa por tu cabeza, porque si no la gente no lo entendería y no te respetarían.

D.V.—Muy bien, pues yo por mi parte ya he terminado, si quieres añadir alguna cosa más...

A.C.—No, simplemente expresar la gran satisfacción que me produce estar en el sector en el que me encuentro, relacionado con este orbe tan apasionante que es el mundo del arte, porque eso te da varias cosas que son muy importantes e interesantes: lo primero, el conocer gente de distintos puntos del mundo que desempeñan distintas funciones y con la que confluímos en un punto común que es el arte, y el arte es una forma de vida muy sana y muy interesante. Te da bastante satisfacción, y eso es lo más importante que necesitamos los que nos dedicamos a esto, si no tienes esa virtud de sacarle provecho a todo lo que te rodea y trasmitirlo a la gente que, a su vez, también te rodea, mejor que no te dediques a esto.

D.V.—Muchas gracias.

A.C.—A ti.

D.6- Presupuestos de obra del local de General Ricardos

M.R.C.- Construção Civil, Lda.
Avenida Almirante Reis, 15 - 1.^a
1100 - 053 LISBOA
Tm: 968 285 171
Cont. N.º 506817089

Bogdan Ater
Calle General Ricardos nº 31
Madrid

PRESUPUESTO

Renovación estructural entreplanta 180m² y escalera 13 peldaños „0,25/0,3m

Descripción:	Ud.	Precio/ud.	Importe
<p>• Protección</p> <p>Trabajo a realizar con medidas especiales de protección para las alturas. Se utilizarán arneses individuales y cuerdas. Los trabajos serán realizados por profesionales, de acuerdo con las normas de prevención de riesgos laborales. Los andamios serán montados según normas de prevención de riesgos laborales. Los andamios interiores llevarán ruedas previstas de sistema de bloqueo. El acceso será prohibido a toda persona ajena a las obras y será señalado con carteles específicos de prohibición de paso.</p>			
<p>• Desescombrar</p> <p>Romper mediante martillo percutor y desescombrar capa hormigón armado en entreplanta y escalera aferente</p>	190m ²	18	3.420
<p>Desmontar estructura antigua mediante cortes de sierra manual con el fin se sustituir todas las vigas correspondientes a entreplanta y escalera.</p>	190m ²	12	2.280
<p>Desescombrar 7 pilares ladrillo macizo 50/50/ 3,3h mediante martillo percutor y medios manuales con el fin de sustituirlos.</p>	10,5m ³	84	882
<p>Hacer 22 agujeros 0,25m³ en la pared mediante martillo percutor y medios manuales para empotrar viguetas.</p>	5m ³		680
<p>Cavar 7 agujeros suelo 0,8m³ mediante martillo percutor manual con el fin de empotrar pilares vigas IPM.</p>	5,5m ³	84	462
<p>Llevar escombros por medio de sacos cargados manualmente al vertedero mediante contenedor a pie de obra.</p>	32m ³	120	4.200
<p>• Montar estructura metálica</p> <p>Soldar placas acero 45/45/1 en cada extremo de las vigas IPM 200/200/20mm/4,40m correspondientes a los pilares.</p>	14	52	728
<p>Empotrar vertical por medios manuales vigas IPM en suelo y rellenar agujeros con hormigón de compresión.</p>	7	680	4.760
<p>Montar estructura metálica horizontal 22 tramos viga IPE 240/100/20mm mediante soldadura eléctrica a las placas de acero correspondientes a los pilares IPE.</p>	62m	140	8.680
<p>Montar estructura metálica adicional formada por barras circulares corrugadas AEH500N, electrosoldadas manualmente.</p>	112m	42	4.704
<p>Montar enganches metálicos circulares empotrados para barandilla en vigas horizontales IPE mediante soldadura eléctrica.</p>	68oz	43	2.924
<p>• Pintura</p> <p>-Revestir todas las superficies metálicas con pintura de minio de plomo mediante pistola pulverizadora por presión, con el fin de evitar la oxidación del metal y perdurar su resistencia en el tiempo</p>	25L	44	1.100

<ul style="list-style-type: none"> • Montar viguetas hormigón y bovedillas <p>Montar viguetas 120/100mm según medidas (0,6m eje) requeridas en estructura metálica y paredes, mediante injertos en rozas hechas previamente por medios manuales y rematar injertos con pasta de cemento</p> <p>-Colocar bovedillas 0,6/0,2/0,25m en toda superficie.</p>	57pz	124	7.068
	720pz	5,5	3.960
<ul style="list-style-type: none"> • Montar encofrado y armadura metálica <p>Colocar <u>mallazo electrosoldado</u> 0,15/0,15/0,06 en superficie.</p> <p>Encofrar alrededores entreplanta mediante tablonés RPC sujetos por enganches RPC de media-escuadra y puntales.</p> <p>Delimitar escalera 13 peldaños x0,25/0,3m2 mediante tablonés, madera cortados por medios manuales y sujetos por puntales telescópicos, estabilizadores tipo RS / RSS clavos y enganches alámbricos.</p> <p>Apuntalar viguetas y bovedillas mediante tablonés <u>fenólicos</u> reforzados sujetos por puntales telescópicos.</p>	180m2	18	3.240
			1.820
			1.450
			350
<ul style="list-style-type: none"> • Echar hormigón (eh-91) <p>Echar hormigón de compresión 6cm <u>esp.en</u> toda superficie mediante maquina inyectora con trompo de largo alcance emplazada a pie de obra.</p> <p>Expandir hormigón en toda superficie incluyendo la escalera por medios manuales con el fin de igualar la superficie.</p> <p>Tiempo de fraguado es de 21 días. Se regara 7 veces 1l/m2 con agua toda la superficie con el fin de obtener la resistencia optima del hormigón.</p>	17m3	245	4.165
	180m2	22	3.960
<ul style="list-style-type: none"> • Desmontar encofrado <p>Desensamblar encofrado superior mediante medios manuales.</p> <p>Quitar todos los puntales y tablonés.</p> <p>Desmontar encofrado escalera.</p>			1200
			850
			330
Total:			61.763 €
		+23%IVA	14.205,49 €
Total General:			75.968,49 €

- El coste de los materiales va a cargo de la empresa y está incluido en el precio.
- Los gastos aferentes de la retirada de los escombros van a cargo de la empresa.
- La duración aproximada de la obra es de 120 días laborables.
- Si se hacen trabajos suplementarios, se presupuestaran aparte.
- La forma de pago es la siguiente: se va a pagar mediante cuotas semanales en función de los avances y necesidades de la obra.

PRESUPUESTO

Cuartos de baño, cocina y barra (incluye fontanería)

Descripción:	Ud.	Precio/Ud.	Importe
<p>• Protección</p> <p>Los trabajos serán realizados por profesionales, de acuerdo con las normas de prevención de riesgos laborales. El acceso será prohibido a toda persona ajena a las obras y será señalado con carteles específicos de prohibición de paso.</p>			
<p>• Desescombrar</p> <p>Hacer zanjas suelo correspondientes a los puntos de desagüe de aguas residuales mediante martillo percutor con retirada de escombros por medio de sacos cargados manualmente y llevados a una distancia aprox. 25m con retirada al vertedero mediante contenedor a pie de obra.</p> <p>Hacer rozas paredes y suelo 60/40mm con inicio en el contador de agua y correspondientes a los puntos de agua incluyendo rozas desagüe menor.</p> <p>Hacer roza caja contador agua muro frontal mediante martillo percutor y medios manuales empotrar y recibir con pasta de cemento al mismo</p> <p>Hacer zanja correspondiente al desagüe cocina mediante martillo percutor y medios manuales</p>	75m	35	1.440 2.625 270 420

1

<p>• Fontanería</p> <p>Llevar servicio de agua a los puntos indicados mediante instalación de tubo de cobre 18mm con inicio en contador a través de rozas hechas previamente. Se utilizarán empalmes específicos de cobre 18mm soldados a base de estaño especial. (incluye instalación de agua caliente)</p> <p>Dar servicio a los puntos de agua indicados, baños, cocina y barra mediante llave de corte de terminación.</p> <p>Montar tubo desagüe PVC 110mm en zanjas hechas previamente a través de injertos de empalmes especiales y llevar servicio desagüe a los 3 puntos correspondientes.</p> <p>Montar tubo desagüe menor PVC 40mm mediante injertos de empalmes especiales y llevar servicio desagüe a los puntos de agua correspondientes baño, cocina y barra.</p>	85m	87	7.395
	9pt	240	2.160
	18m	110	1.980
	26m	97	2.522
<p>• Tabiquería</p> <p>Hacer tabiques de separación correspondientes a cuartos de baño, oficina, cocina y barra según proyecto aceptado. Se utilizarán yeso de fraguado rápido, tanto ladrillo macizo como rasillón.</p> <p>Empotrar pre cercos correspondientes puertas en lugares preestablecidos para el acceso. Se utilizará escayola, esparto, y enganches de clavos.</p>	226m2	75	16.950
	8ud	135	1.080
<p>• Acabados</p> <p>Yesar paredes correspondientes oficina, interior barra y pasillo acceso. Se aplicarán capas sucesivas yeso de fraguado rápida y yeso blanco.</p> <p>Pintar paredes (dos capas) acabado yeso utilizando pintura plástica de acabado mate.</p> <p>Alicatar 3 cuartos baño, cocina y interior barra utilizando modelos azulejo preestablecidos mediante pegolant especial de agarre específico para cada tipo de azulejo (incluye enluchar).</p>	120	65	7.800
	120	18	2.160
	128	62	7.936

2

Solar 3 cuartos baño y cocina utilizando modelos azulejo gres preestablecidos mediante pegoland especial de agarre específico para cada tipo de azulejo (incluye en lecher).	64m2	47	3.008
Montar aparatos sanitarios mediante injertos de tornillos de taco específicos y silicona. El plato ducha precisará una fijación a base de mortero especial.			
lavabos	6pz.	85	510
váteres	3pz.	180	540
plato ducha (mampara)	1pz.	320	320
Montar puertas modelos preestablecidos en los pre cercos madera antes colocados mediante enganches metálicos específicos y colocar embellecedores.	8	240	1.920
Total:			60.716 €
+23% IVA			13.964,68 €
Total General:			74.680,68 €

- El coste de los materiales va a cargo de la empresa y está incluido en el precio.
- Los gastos referentes de la retirada de los escombros van a cargo de la empresa.
- La duración aproximada de la obra es de 110 días laborables.
- Si se hacen trabajos suplementarios, se presupuestaran aparte.
- La forma de pago es la siguiente: se va a pagar mediante cuotas semanales en función de los avances y necesidades de la obra.

M.R.C.- Construção Civil, Lda.

Bogdan Ater

PRESUPUESTO

Renovación suelo, aislamiento muros exteriores y drenaje

Descripción:	Ud.	Precio/Ud.	Importe
<ul style="list-style-type: none"> Protección <p>Los trabajos serán realizados por profesionales, de acuerdo con las normas de prevención de riesgos laborales. El acceso será prohibido a toda persona ajena a las obras y será señalado con carteles específicos de prohibición de paso.</p>			
<ul style="list-style-type: none"> Desescombrar <p>Picar suelo (hmg 17cm, esc 25cm, tierra 18cm, según mediciones anteriores) mediante martillo percutor eléctrico de compresión Bobcat 5550 Skid-Steer con recogida de escombros empleando maquinaria semi-pesada de excavación y portes residuales BOBCAT 331 Crawler Minis con fin de llevar el nivel general del suelo al mismo nivel que la calle.</p> <p>Hacer zanja suplementaria continua 30/30cm en la base interior de los muros que definen el perímetro del edificio con el fin de aislar la base de los muros y mejorar la sujeción y durabilidad los mismos.</p> <p>Compactar suelo mediante pisón apelmazador w80 con el fin de mejorar el soporte. Retirar escombros resultantes, empleando maquinaria semi-pesada de portes residuales, al vertedero mediante contenedor 7m3 al pie de obra.</p>	84m3 28m3 112m3	80 64 85	6.720 1.792 9.520
<ul style="list-style-type: none"> Sistema de drenaje <p>Montar tubos drenaje Ø80 a través de injertos de empalmes especiales con el fin drenar el agua procedente de la humedad de la tierra.</p> <p>Echar graba de granulación media 20-30mm en toda la superficie con esp. 13-15cm.</p> <p>Echar graba de granulación media 20-30mm en el perímetro encofrado escenario 32m2 con esp. 50cm</p>	140m 12m3 16m3	24 90 90	3.360 1.080 1.440
<ul style="list-style-type: none"> Encofrado escenario y peldaños <p>Encofrar perímetro determinado peldaños desnivel pasillo acceso mediante paneles multifunción, estabilizadores tipo RS / RSS y piezas de enganche específicas.</p> <p>Encofrar perímetro determinado escenario y peldaños aferentes mediante piezas de encofrado circular tipo GRV, estabilizadores tipo RS/RSS, paneles multifunción, y piezas de enganche específicas.</p>			980 1720

<ul style="list-style-type: none"> • Armadura metálica <p>Colocar en las zanjas previamente echas <u>armadura</u> electro soldada de acero tipo FR65 25/25 sujeta por enganches metálicos de <u>ángulo recto</u> y alambres acero.</p> <p>Colocar <u>mallazo</u> 15/15/6 en toda la superficie <u>mediante</u> cortes en frío y sujetar por medio de <u>alambres</u> acero.</p>	75m	97	7.275
	240m2	32	7.680
<ul style="list-style-type: none"> • Hormigón de compresión H-25 <p>Echar hormigón de compresión H-25 en toda la <u>superficie</u>, escenario y peldaños esp. 6-8cm <u>mediante</u> maquina <u>semi</u>-pesada de bombeado <u>emplazada</u> a pie de obra y mediante trabajo <u>manual</u> de nivelación y alisado.</p>	34m3	245	8.330
Total:			49.897 €
+23%IVA			11.476,31 €
Total General:			61.373,31€

- El coste de los materiales va a cargo de la empresa y está incluido en el precio.
- Los gastos aferentes de la retirada de los escombros van a cargo de la empresa.
- La duración aproximada de la obra es de 80 días laborables.
- Si se hacen trabajos suplementarios, se presupuestaran aparte.
- La forma de pago es la siguiente: se va a pagar mediante cuotas semanales en función de los avances y necesidades de la obra.

M.R.C.- Construção Civil, Lda.

Bogdan Ater

M.R.C.- Construção Civil, Lda.
Avenida Almirante Reis, 16 – 1ª
1100 – 053 LISBOA
Tm: 968 285 171
Cont. Nº 506817089

Bogdan Ater
Calle General Ricardos nº31
Madrid

PRESUPUESTO

Construcción tejado a partir de paneles tipo Sándwich de Cubierta
Tapajuntas (240m²)

Descripción:	Ud.	Precio/Ud.	Importe
<ul style="list-style-type: none">• Protección <p>Trabajo a realizar con medidas especiales de protección para las alturas. Se utilizarán arneses individuales y cuerdas. Los trabajos serán realizados por profesionales, de acuerdo con las normas de prevención de riesgos laborales. Los andamios serán montados según normas de prevención de riesgos laborales. Los andamios interiores llevarán ruedas previstas de sistema de bloqueo. El acceso será prohibido a toda persona ajena a las obras y será señalado con carteles específicos de prohibición de paso.</p>			
<ul style="list-style-type: none">• Desescombrar <p>Hacer rozas 100/100mm en toda la parte superior de los muros que forman el edificio mediante martillo percutor.</p>	75m		2.175
<p>Hacer zanjas suelo 0,3/0,3m, mediante martillo percutor, correspondientes a los puntos de recogida de aguas residuales con el fin de canalizar las aguas pluviales a través de tubos empotrados en el suelo.</p>	28m		1.270
Desmontar estructura metálica tejado antiguo y			

1

desempotrar vigas de sujeción mediante cortes en frío. Se utilizará plataforma elevadora <u>grove</u> , <u>joa</u> 1/25 158.	85m		2.750
Limpiar y retirar el escombros utilizando <u>sacos</u> cargados manualmente con retirada al vertedero mediante contenedor 7m³ a pie de obra.	10m3		820
<p>• Estructura metálica</p> <p>Construir pilares diseño <u>preestablecido</u> a través de <u>tramos</u> tubo redondo 16/1,5 mm con aplicación de cabezales de terminación mediante soldadura <u>eléctrica</u> y cortes en frío.</p> <p>Ancrar pilares al suelo mediante injertos de <u>anclaje</u> para expansión a golpes EA-N y sujeción <u>especial</u> para hormigón.</p> <p>Empotrar vigas hierro IPE 160mm mediante <u>agujeros</u> de anclaje y alas de sujeción.</p> <p>Montar vigas IPE 180mm horizontales con <u>apoyo</u> en cabezales de muro y pilares mediante <u>soldadura eléctrica</u>.</p> <p>Montar vigas IPE 160mm horizontales <u>correspondientes</u> a los anclajes definitivos de los paneles de terminación.</p> <p>Se realizarán soldaduras eléctricas en todas las uniones.</p>	12	285	3.420
	75m		920
	62m	55	3.410
	195m	42	8.190
<p>• Montaje paneles sándwich de cubierta <u>tapajuntas</u></p> <p>Aplicar cortes en frío mediante radial para <u>delimitar</u> las ranuras de encaje. Cortar paneles <u>por</u> medios manuales para ajustarla medida de <u>cada</u> pieza. Llevar paneles al punto de anclaje <u>mediante máquina</u> elevadora. Hacer agujeros de correspondencia mediante taladro 4mm.</p> <p>Aplicar tornillos especiales de anclaje 5,5/6,3x150 a través de paneles con punto final en vigas <u>horizontales</u> de la estructura metálica. Aplicar <u>chapas</u> aluminio cortadas a medida en juntas de inclinación mediante tornillos de rosca <u>chapa</u>. Aplicar pasta sellador adhesivo de <u>polibuteno</u> en todas las juntas. Rellenar todas las juntas entre niveles con espuma <u>poliuretánica</u> de alta densidad para mejorar el aislamiento. Montar tapas embellecedoras especiales en <u>todas</u> las juntas exteriores.</p>	240m2	144	34.560
<p>• Sistema de recogida y desagüe de <u>aguas pluviales</u></p> <p>Montar tramos canalón recogida de aguas <u>utilizando</u> abrazaderas metálicas con anclaje en pared mediante tornillos de taco 9 mm y <u>empalmes</u> especiales previstos de gomas de <u>impermeabilización</u> y sistema de enganche.</p> <p>Montar tubos de bajada de agua mediante injertos de empalmes especiales sujetos por abrazaderas <u>metálicas</u> ancladas en pared frontal.</p> <p>Montar tubo <u>desagüe</u> PVC en las zanjas previamente a través de injertos de empalmes <u>especiales</u> con el fin de llevar las aguas pluviales al punto de recogida <u>mas</u> próximo. Echar arena y <u>pasta</u> de cemento en todas las zanjas con el fin de <u>empotrar</u> el tubo desagüe</p>	58m	22	1276
	26m	19	494
	28m	31	868
Total:			60.153 €
+23%IVA			13.835,19 €
Total General:			73.988,19 €

- El coste de los materiales va a cargo de la empresa y está incluido en el precio.
- Los gastos referentes de la retirada de los escombros van a cargo de la empresa.
- Si se hacen trabajos suplementarios, se presupuestaran aparte.
- La forma de pago es la siguiente: se va a pagar mediante cuotas semanales en función de los avances y necesidades de la obra.

PRESUPUESTO

Construcción tejado a partir de paneles tipo Sándwich de Cubierta Tapajuntas (240m²)

Descripción:	Ud.	Precio/Ud.	Importe
<ul style="list-style-type: none"> Protección <p>Trabajo a realizar con medidas especiales de protección para las alturas. Se utilizarán arneses individuales y cuerdas. Los trabajos serán realizados por profesionales, de acuerdo con las normas de prevención de riesgos laborales. Los andamios serán montados según normas de prevención de riesgos laborales. Los andamios interiores llevarán ruedas previstas de sistema de bloqueo. El acceso será prohibido a toda persona ajena a las obras y será señalado con carteles específicos de prohibición de paso.</p>			
<ul style="list-style-type: none"> Desescombrar <p>Hacer rozas 100/100mm en toda la parte superior de los muros que forman el edificio mediante martillo percutor.</p> <p>Hacer zanjas suelo 0,3/0,3m, mediante martillo percutor, correspondientes a los puntos de recogida de aguas residuales con el fin de canalizar las aguas pluviales a través de tubos empotrados en el suelo.</p> <p>Desmontar estructura metálica tejado antiguo y</p> <p>desempotrar vigas de sujeción mediante cortes en frío. Se utilizará plataforma elevadora grove, joal 1/25 158.</p> <p>Limpiar y retirar el escombros utilizando sacos cargados manualmente con retirada al vertedero mediante contenedor 7m³ a pie de obra.</p>	<p>75m</p> <p>28m</p> <p>85m</p> <p>10m³</p>		<p>2.175</p> <p>1.270</p> <p>2.750</p> <p>820</p>
<ul style="list-style-type: none"> Estructura metálica <p>Construir pilares diseño preestablecido a través de tramos tubo redondo 16/1,5 mm con aplicación de cabezales de terminación mediante soldadura eléctrica y cortes en frío.</p> <p>Anclar pilares al suelo mediante injertos de anclaje para expansión a golpes EA-N y sujeción especial para hormigón.</p> <p>Empotrar vigas hierro IPE 160mm mediante agujeros de anclaje y alas de sujeción.</p> <p>Montar vigas IPE 180mm horizontales con apoyo en cabezales de muro y pilares mediante soldadura eléctrica.</p> <p>Montar vigas IPE 160mm horizontales correspondientes a los anclajes definitivos de los paneles de terminación.</p> <p>Se realizarán soldaduras eléctricas en todas las uniones.</p>	<p>12</p> <p>75m</p> <p>62m</p> <p>195m</p>	<p>285</p> <p>55</p> <p>42</p>	<p>3.420</p> <p>920</p> <p>3.410</p> <p>8.190</p>

<ul style="list-style-type: none"> • Montaje paneles sándwich de cubierta tapajuntas <p>Aplicar cortes en frío mediante radial para <u>delimitar</u> las ranuras de encaje. Cortar paneles <u>por</u> medios manuales para ajustar la medida de <u>cada</u> pieza. Llevar paneles al punto de anclaje <u>mediante</u> <u>maquina</u> elevadora. Hacer agujeros <u>de</u> correspondencia mediante taladro 4mm. Aplicar tornillos especiales de anclaje 5,5/6,3x150 <u>a</u> través de paneles con punto final en vigas <u>horizontales</u> de la estructura metálica. Aplicar <u>chapas</u> aluminio cortadas a medida en juntas <u>de</u> inclinación mediante tornillos de rosca <u>chapa</u>. Aplicar pasta sellador adhesivo de <u>polibuteno</u> en todas las juntas. Rellenar todas las juntas entre niveles con espuma <u>poliuretánica</u> <u>de</u> alta densidad para mejorar el aislamiento. Montar tapas embellecedoras especiales en <u>todas</u> las juntas exteriores.</p>	240m2	144	34.560
<ul style="list-style-type: none"> • Sistema de recogida y desagüe de aguas pluviales <p>Montar tramos canalón recogida de aguas <u>utilizando</u> abrazaderas metálicas con anclaje <u>en</u> pared mediante tornillos de taco 9 mm y <u>empalmes</u> especiales previstos de gomas de <u>impermeabilización</u> y sistema de enganche.</p> <p>Montar tubos de bajada de agua mediante injertos <u>de</u> empalmes especiales sujetos por abrazaderas <u>metálicas</u> ancladas en pared frontal.</p> <p>Montar tubo desagüe PVC en las zanjas <u>previamente</u> a través de injertos de empalmes <u>especiales</u> con el fin de llevar las aguas pluviales <u>al</u> punto de recogida <u>mas</u> próximo. Echar arena y <u>pasta</u> de cemento en todas las zanjas con el fin de <u>empotrar</u> el tubo desagüe</p>	58m	22	1276
	26m	19	494
	28m	31	868
Total:			60.153 €
			+23%IVA
			13.835,19 €
Total General:			73.988,19 €

El coste de los materiales va a cargo de la empresa y está incluido en el precio.

Los gastos aferentes de la retirada de los escombros van a cargo de la empresa.

Si se hacen trabajos suplementarios, se presupuestaran aparte.

La forma de pago es la siguiente: se va a pagar mediante cuotas semanales en función de los avances y necesidades de la obra.

-
-
-
-

V.R.C.- Construção Civil, Lda.

Bogdan Ater

D.7- Exposiciones de Romeo Niram

Exposiciones individuales y de grupo

- Innova 2000, Exposición "Reconstrucción Cultural", Bilbao, 2009
- Movimento Arte Contemporânea, individual, Lisboa, Portugal, Sept. 2008
- ICR Madrid, Dic. - Enero 2008, España
- ICR Madrid, Nov. - Dic. 2007, España
- Sociedade da Lingua Portuguesa, Nov. 2007, Lisboa, Portugal
- ICR Lisboa, Sep. 2007, Portugal
- Movimento Arte Contemporanea, Portugal, Jul. - Sep. 2007 (colectiva)
- DUO'S, Lisboa, Portugal, Jun. 2007
- Orlando Ribeiro, Lisboa, Portugal, Abril 2007
- Cem Medos, Portugal, Feb. 2007
- Univ. de Lisboa, Portugal, Enero 2007
- Tivoli, Sintra, Portugal, Dic. 2006
- Escola Superior de Teatro e Cinema, "Essay on Lucidity (adagio)", Amadora, Portugal, Dic. 2006
- Cem Medos, "Essay on Lucidity (evolution)", Lisboa Nov. 2006
- Ayuntamiento de Lisboa, "Essay on Lucidity (génesis)", Oct. 2006
- Universidad de Lisboa, Oct. 2006, (Individual)
- Boavista, "Humanitas", Lisboa, 2006
- Los Bohemios, Madrid, España, Enero 2006
- Cinema Odeon, Berlín, Dic. 2005
- Arte Joven, Madrid, España, Oct. 2005
- XV Salão da Primavera, Centro Paço dos Arcos, Portugal 2005 (colectiva)
- Sala de Exposiciones de la Consejería de Cultura, Madrid, España, Jun. 2005 (colectiva)
- Galería Sacramento, Lisboa 2002
- Ayuntamiento de Coimbra, Portugal 2002
- Ayuntamiento de Santarém, Portugal 2002
- Ayuntamiento de Fundão, Portugal 2002
- Armazéns do Chiado, Lisboa, Portugal 2001
- Ayuntamiento de Lisboa, Portugal 2001 (colectiva)
- Librería Sá da Costa, Lisboa, Portugal
- Haus der Kulturen der Welt, Berlín, Alemania, Feb. 2000
- Ayuntamiento de Colonia, Alemania, Agosto 2000 (colectiva)
- Stadtbibliothek Colonia, Alemania, Sep. 1999
- Tacheles, Berlín, Alemania, 1998 (colectiva)
- Istanbul, Turquía, 1997 (individual)
- Bucarest, Rumania, 1995 (individual)

*D.8- El Testamento de Brancusi*⁴⁷⁶

Notario Burthe-Mique

12 de abril de 1956,

Rue Royale, 13

Antes Sr. Claude Burthe-Mique, notario de París.

En presencia y con la asistencia de:

-Sr. André Albert Marie ROLLAND, juez del Tribunal Civil del Sena, que reside en París, rue Madame Nº 11.

-Sr. Pierre Yves Lemen, escultor, que reside en Paris, Rue de Vaugirard Nº 173.

Testigos requeridos ambos conforme a la ley, elegidos y llamados por el testador aquí nombrado:

-Sr. Constantin BRANCUSI, maestro escultor que reside en París, Impasse Ronsin Nº 11 (Rue de Vaugirard Nº 152), que se declara soltero.

De origen rumano, nacionalidad francesa, titular del documento de identidad emitido por la Prefectura de Policía, el nueve octubre de 1952, con el número 3904883, del que resulta que el Sr. BRANCUSI nació el 19 de febrero 1876, en Pestisani (Rumania).

En la totalidad de las facultades físicas y mentales, se reúne con el notario junto con los testigos firmantes, en una habitación de la planta baja de un taller situado en París, Impasse Ronsin 11, que recibe la luz del día a través de dos grandes luminarias y una escotilla. El testador, los testigos y el notario están reunidos a petición del testador.

Ha dictado su testamento tal como certifica el notario Sr. Burthe-Mique, en presencia de los testigos firmantes:

Este es mi testamento, que revoca todas las disposiciones anteriores. Mis legatarios universales son el señor y a la señora Alexandre Istrati, con domicilio en Paris, Impasse Ronsin, 11. En caso de defunción de uno de mis legatarios universales, el sobreviviente añadirá a la herencia la parte que heredó el difunto legatario.

⁴⁷⁶ Traducción propia al castellano del testamento original del escultor Constantin Brancusi que consta en sus archivos en París.

Dejo al Estado Francés para el Museo Nacional de Arte Moderno absolutamente todo el contenido que tendrán el día de mi defunción mis talleres situados en Paris, Impasse Ronsin 11, excepto dinero en metálico, títulos o valores que podrían encontrarse allí y que heredarán mis legatarios universales. Esta disposición testamentaria está dejada para delegar en el Estado Francés la construcción de un taller que contendrá mis obras, diseños, las mesas de trabajo, las herramientas, mobiliario, preferiblemente en los espacios del Museo Nacional de Arte Moderno.

En caso de que una o varias de mis obras sean sacadas de mis talleres para formar parte de una exposición o para cualquier otra razón, pido que sean reintegradas en la presente herencia.

Nombro ejecutor testamentario al sr. Pascu Atanasiu, con domicilio en Paris, Instituto Pasteur. Mi ejecutor testamentario tendrá especialmente la misión de colaborar con el Museo de Arte Moderno para la reconstrucción del taller y para la distribución de las obras dejadas como herencia en el taller.

El presente testamento ha sido dictado al notario Burthe-Mique por el testador. Este lo ha escrito en totalidad tal y como le ha sido dictado en la presencia de los testigos y lo ha leído integralmente delante del testador, quien ha declarado que lo entiende bien y lo mantiene. Todo ha sucedido en la presencia simultánea e ininterrumpida de los testigos.

Preguntados por el notario, los testigos han declarado, cada uno por separado y de manera expresa, que reúnen las condiciones exigidas por la Ley: son ciudadanos franceses, mayores de edad, beneficiarios de derechos civiles y no son familiares de sangre o políticos del testador, o en algún grado prohibido por la Ley, y no tienen ninguna relación con alguna persona o institución beneficiarias de las disposiciones testamentarias.

El documento se ha redactado el 12 de abril de 1956, entre las 11.45 y las 12.45 horas.

El Sr. Burthe-Mirque ha leído otra vez el testamento integral delante del testador, quien lo ha firmado junto con los testigos y el notario, en presencia simultánea e ininterrumpida de los testigos.

E-Índice de imágenes

Nota: Se indica debajo de cada número del índice las fuentes donde se han obtenido las imágenes, salvo que estas sean de propia elaboración.

Los links han sido cotejados el día 5 de septiembre de 2015.

[1] “Cabeza de Toro” (Picasso)

<http://blogs.elpais.com/del-tirador-a-la-ciudad/2013/01/encontrarse-la-arquitectura-en-la-basura.html>

[2] Entrevista con Rufino de Mingo

[3] Cuatro panorámicas de las aulas-taller de la Facultad de Bellas Artes de la UCM

[4] Entrevista con Tomás Bañuelos Ramón

[5] Entrevista con Rafael Rodríguez de Rivera

[6] Entrevista con Luis Herrero Solano

[7] Entrevista con Laura Herrero Crespo

[8] Entrevista con Rafael García Tejero

[9] Entrevista con Pablo Angulo

[10] Pablo Angulo muestra un utensilio propio de la práctica deportiva que él emplea para trabajar con la arcilla

[11] Entrevista con Vivian Asapche

[12] Panorámica del taller de Pablo Angulo

[13] Entrevista con Rita Martorell

[14] Rita Martorell trabajando en el taller de Enrique Cabildo

[15] Entrevista con Paula Cabildo

[16] Entrevista con Otoniel Sala

[17] Retrato de Constantin Brancusi

<https://www.facebook.com/dordebrancusi/photos/pb.121643021365162.-2207520000.1441448115./138960372966760/?type=3&theater>

[18] Brancusi en una reunión en su taller junto a otros invitados

<https://www.facebook.com/dordebrancusi/photos/pb.121643021365162.-2207520000.1441447894./219791608216969/?type=3&theater>

[19] Entrada del taller de Brancusi

<https://www.facebook.com/dordebrancusi/photos/pb.121643021365162.->

-
- 2207520000.1441619546./151382071724590/?type=3&theater
- [20] Brancusi serrando
<https://www.facebook.com/dordebrancusi/photos/pb.121643021365162.-2207520000.1441447782./352246561638139/?type=3&theater>
- [21] “La Puerta del Beso” (Brancusi)
<https://www.facebook.com/dordebrancusi/photos/pb.121643021365162.-2207520000.1441448509./273436839519112/?type=3&theater>
- [22] Man Ray brindando con Brancusi
<https://www.facebook.com/dordebrancusi/photos/pb.121643021365162.-2207520000.1441447894./226246120904851/?type=3&theater>
- [23] Brancusi trabajando el hierro
<https://www.facebook.com/637304992961461/photos/pb.637304992961461.-2207520000.1441445253./974244685934155/?type=3&theater>
- [24] Brancusi descansando
<http://1.bp.blogspot.com/-GWc8l6axXRk/T5PISVMf7nI/AAAAAAAAAdY/zBOIJPU-BZo/s1600/Imagine+001B.jpg>
- [25] Friedrich Hundertwasser
<http://blog.salutetovienna.com/post/84334748322/hundertwassers-expressionist-architecture-in>
- [26] Hundertwasser con su madre mostrando los retratos de ambos realizados por este
—Cf. en Restany, Pierre: *El poder del arte. Hundertwasser. El pintor rey y sus cinco pieles*, Taschen, Köln-Madrid, 2003, p. 18.
- [27] Hundertwasser entre algunas de sus pinturas
—Autor: Pedro Kramreiter, cf. en Restany, Pierre: *El poder del arte. Hundertwasser. El pintor rey y sus cinco pieles*, Taschen, Köln-Madrid, 2003, p. 41.
- [28] La “Casa Hundertwasser”, en Viena
<http://moleskinearquitectonico.blogspot.com.es/2010/07/casa-hundertwasser-krawina-viena.html>
- [29] Hundertwasser con los obreros que participaron en la construcción de la “Casa Hundertwasser”
—Restany, Pierre: *El poder del arte. Hundertwasser. El pintor rey y sus cinco pieles*, Taschen, Köln-Madrid, 2003, p. 46.
- [30] Hundertwasser manejando la pala
—Cf. en Restany, Pierre: *El poder del arte. Hundertwasser. El pintor rey y sus cinco pieles*, Taschen, Köln-Madrid, 2003, p. 83.
- [31] Imagen de Romeo Niram
<http://defesefinearts.com/representaciones/romeo-niram/>
- [32] Detalle de “Diario de Mircea Eliade-Ensayo” (Romeo Niram)
http://www.romeoniram.espacioniram.com/extimages/p_Ensayo_sobre_Eliade_12.jpg

-
- [33] Entrevista a Romeo Niram
 - [34] "Brancusi: $E=mc^2$ " (Romeo Niram)
http://www.romeoniram.espacioniram.com/extimages/p_05_BRANCUSI__E__mc2_II_1.jpg
 - [35] Vista exterior del local de la calle General Ricardos en el que Romeo Niram ha acometido las reformas
 - [36] Entrevista a Bogdan Ater
 - [37] Bogdan Ater en plena faena
 - [38] Bogdan Ater en el local
 - [39] Romeo Niram ayudando en tareas de soldadura
 - [40] Panorámica del local de General Ricardos
 - [41] Tráiler con materiales para la obra
 - [42] Romeo Niram trabajando junto a dos obreros
 - [43] Romeo Niram descansando
 - [44] Romeo Niram colocando azulejos
 - [45] Dos instantáneas de Niram junto a un operario
 - [46] Bogdan Ater, Antonio Calderón y Romeo Niram compartiendo impresiones

8. Bibliografía

—Bibliografía general

Libros

- Adorno, Theodor W.: *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1989.
- Ankal, Frederick: *El mundo florentino y su ambiente social*, Alianza, Madrid, 1989.
- Azorín: *Tiempos y cosas*, Salvat, Madrid, 1970.
- Azúa, Felix: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamiela, Pamplona, 1991.
- Bastide, Roger: *Arte y sociedad*, FCE, México D. F., 2006.
- Baudrillard, Jean: *El complot del Arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.
- Baudrillard, Jean: *La transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona, 1991.
- Benjamin, Walter: *Iluminaciones 2 (Baudelaire)*, Taurus, Madrid, 1972.
- Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Casimiro, Madrid, 2013.
- Beardsley, Monroe C. y Hospers, John: *Estética. Historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Blanco Aguinaga, Carlos; Rodríguez Puértolas, Julio; Zavala, Iris M.: *Historia social de la Literatura española*, Castalia, Madrid, 1979.
- Borrás Gualis, Gonzalo M.: *Teoría del arte I*, Historia 16, Madrid, 1996.

-
- Brea, José Luis: *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, CENDEAC, Murcia, 2003.
- Calvo Serraller, Francisco: *El arte contemporáneo*, Taurus, Madrid, 2001.
- Carey, John: *¿Para qué sirve el arte?*, Debate, Barcelona, 2007.
- Castilla del Pino, Carlos (Coord.): *La extravagancia*, Alianza, Madrid, 1995.
- Danto, Arthur C.: *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 2010.
- De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1994.
- Dewey, John: *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008.
- Díaz-Plaja, Guillermo: *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972 (4ª ed.).
- Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, Barcelona, 2009 (séptima ed.).
- Eco, Umberto: *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1986.
- Estrada Herrero, David: *Estética*, Herder, Barcelona, 1988.
- Fernández de Polanco, Aurora: *Formas de mirar en el arte actual*, Edilupa, Madrid, 2004.
- Fromm, Erich: *El arte de amar*, Paidós, Barcelona, 2009.
- Furió, Vicenç: *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid, 2012.
- Gadamer, Hans-Georg: *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 2005.
- Galán, Ilia: *Teorías del arte desde el siglo XXI*, Ibergraf, Madrid, 2005.
- Gombrich, Ernst H.: *Historia del arte*, Alianza, Madrid, 1992.
- Gombrich, Ernst H.: *Norma y forma*, Alianza, Madrid, 1985.

-
- Granés, Carlos: *El puño invisible*, Taurus, Madrid, 2011.
- Greenhalgh, Michael: *La tradición clásica en el arte*, Mermann Blume, Madrid, 1987.
- Guillén, Esperanza: *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Cátedra, Madrid, 2007.
- Haller, Johannes: *La entrada de los germanos en la historia*, Uteha, México, 1960.
- Hauser Arnold: *Historia social de la literatura y el arte 1*, Debate, Madrid, 1998.
- Hauskeller, Michael: *¿Qué es arte?*, Diálogo, Valencia, 2008.
- Hegel, G. W. F.: *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 2007.
- Janson, H. W.: *Historia General del Arte. 1. El mundo antiguo*, Alianza, Madrid, 1990.
- Lipovetsky, Gilles: *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2012 (undécima ed.).
- Lucie-Smith, Edward: *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona, 1998 (5ª edición).
- Maltese, Conrado: *Las técnicas artísticas*, Cátedra, Madrid, 1980.
- Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2001 (8ª edición).

-
- Martín García, Teresa: *Arte, creatividad y diseño*, FUOC, Barcelona, 2013.
- Méndez, Mario (coord.): *El arte en la Prehistoria*, UNED, Madrid, 2009.
- Molho, Mauricio: *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Crítica, Barcelona, 1977.
- Morales Quesada, Juan Gabriel: *La indeterminación del concepto de arte en la sociedad*, UCM, Madrid, 2010.
- Navascués, Pedro y Quesada Martín, M^a Jesús: *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*, Sílex, Madrid, 1992.
- Nietzsche, Friedrich: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, 1996.
- Padilla, Miguel Ángel: *El arte y la belleza*, Editorial N. A., Madrid, 2006.
- Picó, Josep (comp.): *Modernidad y Postmodernidad*, Alianza, Madrid, 2002.
- Racionero, Luis: *El progreso decadente. Repaso al siglo XX*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000.
- Rifkin, Jeremy: *El fin del trabajo. Nuevas tecnologías contra puestos de trabajo: el nacimiento de una nueva era*, Paidós, México, 1996.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso: *El siglo XVIII. Entre tradición y Academia*, Sílex, Madrid, 1992.
- Rupérez, Ángel: *Sentimiento y creación*, Trotta, Madrid, 2007.
- Sanmartín, Joaquín y Serrano, José Miguel: *Próximo Oriente. Mesopotamia y Egipto*, Akal, Madrid, 1998.
- Schapiro, Meyer: *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Tecnos, Madrid, 1999.

—Sedlmayr, Hans: *La revolución del arte moderno*, Acantilado, Barcelona, 2008.

—Stangos, Nikos: *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1997 (6ª Reimpresión).

—Tarabra, Daniela: *Rubens. El inventor del Barroco*, Electra, Barcelona, 2004.

—Taylor, F. H.: *Artistas, príncipes y mercaderes*, Luis de Caralt Ed., Barcelona, 1960.

—Valente, José Ángel: *Las palabras de la tribu*, Tusquets, Barcelona, 1994.

—Valle-Inclán, Ramón del: *Luces de Bohemia*, Espasa Calpe, Madrid, 1996 (35ª Ed.).

—Vallés, Miguel S.: *Técnicas cualitativas de investigación social*, Síntesis, Madrid, 1999.

—Vaugman, William: *Romanticismo y Arte*, Destino, Barcelona, 1995.

—Viñuales González, Jesús Miguel: *Historia del Arte Moderno III*, UNED, 2006, Madrid.

—VV. AA.: *Arte Moderno. Ideas y conceptos*, Fundación Mapfre, Madrid, 2008.

—VV. AA.: *El arte del siglo de las luces*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010.

Artículos

—Altieri Megale, Angelo: “Filosofía y Arte”, *Dialéctica*, nº 10 (julio de 1981), pp. 49-66.

—Bednarik, Robert G.: “Los primeros testimonios del espíritu creador”, *El Correo de la UNESCO* (abril 1998), pp. 4-6.

—Ciplijauskaitė, Birutė: “Transgresión, ruptura y el lenguaje del deseo en los poetas de la generación del 27”, *AISP*, pp. 29-40.

—Cuesta, Alberto: “La educación artística en la megamáquina capitalista”, *El Viejo Topo*, nº 298 (noviembre de 2012), pp. 62-65.

—Esteban, José: “Introducción a la bohemia”, *Dossier Feministes*, nº 10, (2007), pp. 13-21.

—Gómez Novoa, M.: “Fórmulas artísticas y sus variaciones en el tiempo”, *AXADE* II, nº 11 (1995), pp. 53-56.

—Marín Viadel, Ricardo: “Enseñanza y aprendizaje en Bellas Artes: una revisión de los cuatro modelos históricos desde una perspectiva contemporánea”, *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 9 (1997), pp. 55-77.

—Montes Gutiérrez, Rafael: “Teorías interpretativas del arte rupestre”, *Tiempo y Sociedad*, nº 9 (2012), pp. 5-22.

—Ordoñez, Javier y Vergara, María: “Páginas sobre la expresión artística”, *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 11 (1999), pp.39-46.

—Ramos Muñoz, José, Cantalejo Duarte, Pedro; Espejo Herrerías, Mar: “El arte de los cazadores recolectores como forma de expresión de los modos de vida. Historiografía reciente y crítica a las posiciones eclécticas de la postmodernidad”, *Revista Atlántica- Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social*, 2 (1999), pp. 151-177.

—Sánchez Méndez, Manuel: “Inspiración y creatividad en la producción y educación”, *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 8 (1996), pp.13-19.

—Tatarkiewicz, Wladyslaw: “Creación: historia del concepto”, *Criterios*, nº 30 (julio-diciembre 1993), pp. 238-257.

—Valbuena Briones, A.: “El Barroco, arte hispánico”, *BICC*, XV (1960), pp. 235-246.

—Ventoso Santamaría, Isabel: “El viaje de las artes hacia la modernidad: la Francia del siglo XIX”, *Cauce*, nº 29 (2006), pp. 425-445.

—*Bibliografía específica*

Libros

—*Estudio de la artesanía en Asturias. Artesanía, diseño y nuevas tecnologías*, Fundación Prodintec, Gijón, 2006.

—Alberti, Leon Battista: *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Tecnos, Madrid, 2007.

—Alcolea Carrión, Ramón: *Historia de una vida rebelde*, Edición de autor, Ciudad Real, 2005.

—Blanco Martín, Venancio: *El taller*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1997.

—Brown, Elizabeth A.: *Constantin Brancusi y la fotografía*, H. Kliczhowski, Madrid, 2002.

—Caragea, Dan: *Comentários a "Brancusi: E=mc²", de Romeo Niram*, Cyberlex, Lisboa, 2008.

—Delavrancea, Cella: *Mozaic în timp*, Editura Eminescu, Bucarest, 1973.

—Fundación Laboral de la Construcción: *Albañilería*, Tornapunta Ediciones, Madrid, 2009 (3ª edición).

—Gállego, Julián: *El pintor, de artesano a artista*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1995.

—Gállego, Julián: *La arquitectura desde la pintura*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1988.

—Kostof, Spiro: *El arquitecto: historia de una profesión*, Cátedra, Madrid, 1984.

-
- Lemny, Doina si Velescu, Cristian-Robert: *Brâncuși inedit—Însemnări și corespondență românească*, Editura Humanitas, Bucuresti, 2004.
- Maderuelo, Javier: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Akal, Madrid, 2009.
- Martín González Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1993.
- Mumford, Lewis: *Arte y técnica*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2014.
- Racionero, Luis: *Arte y ciencia*, Laia, Barcelona, 1986.
- Rand, Harry: *Hundertwasser*, Taschen, Köln-Madrid, 1994.
- Restany, Pierre: *El poder del arte. Hundertwasser. El pintor rey y sus cinco pieles*, Taschen, Köln-Madrid, 2003.
- Sennet, Richard: *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- Sixto J. Castro y Alfredo Marcos (eds.): *Arte y ciencia: mundos convergentes*, Plaza y Valdés Editores, Madrid, 2010.
- Suárez, Silvia (ed.): *Técnica e ingeniería en España I. El Renacimiento*, Real Academia de Ingeniería, Madrid, 2004.
- Vasari, Giorgio: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Cátedra, Madrid, Madrid, 2007.
- Vitruvio Polion, M.: *De Archîectura*, Imprenta Real, Madrid, 1787.
- VV. AA.: *Brancusi-Serra*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.
- VV. AA.: *Constantin Brancusi*, Museum of Art of Philadelphia, Philadelphia, 1995.

—VV.AA.: *La pintura sobre tabla. Siglos XV, XVI, XVII*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2010, pp. 20-31.

—VV. AA.: Tapies. *Del objeto a la escultura (1964-2009)*, Guggenheim Bilbao-TF Editores, Madrid, 2013.

—Whilhelm, James J: *Ezra Pound in London and Paris (1908-1925)*, The Pennsylvania State University, Pennsylvania, 1990.

—Wittkower, Rudolf: *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1987.

Artículos

—Aguiló Alonso, Miguel: “Javier Manterola, más allá de la funcionalidad y la belleza”, *IT*, nº 79 (2007), pp. 36-43.

——: “Alberto Benavides, albañil y pintor de lienzos”, *arquys.com*, recuperado el 15 de julio de 2014 en:
<http://www.arquys.com/construccion/alberto-benavides-pintor>

——: “Apolinar Vargas, el albañil que supo construirse artista” (4-7-2014), *losandes.com*, recuperado el 15 de julio de 2014 en:
<http://www.losandes.com.ar/article/apolinar-vargas-el-albanil-boliviano-que-supo-construirse-artista-798478uP0>

—Albán Achinte, Adolfo: “Arte y espacio público: ¿Un encuentro posible?”, *Calle 14*, volumen 2, nº 2 (diciembre de 2008), pp. 104-111.

—Aldama, Zigor: “Nos están imprimiendo la casa”, *El País* (29-4-2014), p. 52.

—Alix Trueba, S.: “José de Creeft, un escultor universal”, *Wad-al-Hayara*, nº8 (1981), pp. 483-494.

—Álvarez Martínez, M^a Soledad: “Oteiza y Chillida: la escultura vasca entre el proyecto moderno y la impronta del pasado”, *Revista Internacional de Estudios Vascos*, nº 42-1 (1997), pp. 13-26,

-
- Ashton, Dore: “On Constantin Brancusi”, *Raritan*, Vol. 25, nº 4 (2006), pp. 20-38.
- Aznar Vallejo, Francisco: “Los oficios del arte: significado y perspectivas”, *Arte, Individuo y Sociedad*, volumen 21 (2009), pp. 165-169.
- Balasca-Mihoci, Manuela Teodora: “Arte e fenomenología brancusiana: ‘Il método puramente scultorio di pensare il mondo’”, *Agathos*, vol. I (Enero de 2010), pp. 53-68.
- Barral Rivadulla, M^a Dolores: “Menestrales, mentalidades y su reflejo en el arte bajomedieval gallego”, *SEMATA*, Vol. 12 (2000), pp. 387-409.
- Barthel, Albrecht: “The Paris studio of Constantin Brancusi”, *Future Anterior*, vol. III, nº 2 (2006), pp. 33-45.
- Bassegoda Nonell, Juan: “La arquitectura escultórica de Antonio Gaudí”, *Boletín Académico. Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña*, nº 8 (1988), pp. 5-10.
- Bassegoda Nonel, Juan: “Símbolos y simbolismos ciertos y falsos en la obra de Antonio Gaudí”, *A.L.E.U.A.*, nº 15 (2002), pp. 231-236.
- Bernal, Eduardo: “Carlos Rivas: un albañil artista”, *lavozdearizona.com* (9-3-2012),
recuperado el 15 de julio de 2014 en:
<http://archive.lavozarizona.com/lavoz/ent/articles/2012/03/09/20120309rivas.html>
- Blasco Esquivias, Beatriz: “Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, t. 4 (1991), pp. 159-194.
- Blázquez, J. M^a: “La situación de los artistas y artesanos en Grecia y Roma”, *Historia, religión y arte* (2003), pp. 712-727.
- Caragea, Dan: “Lecția lui Einstein”, *Climate Literare*, nº 66 (mayo de 2013), pp. 29-30.

—Capitel, Antón: “Innovación y tradición en la arquitectura contemporánea”, *C.P.A.*, nº 1 (septiembre de 2012), pp. 5-9.

—Chao, Enrique: “El arquitecto que no sabía dibujar”, *Construcción y Tecnología* (febrero de 2006), pp. 46-53.

—Cruceta, Ismael: “Romeo Niram, el escritor de historias sobre un lienzo”. *Si se puede* (Edición Madrid), Nº 339 (2 al 8 de julio de 2011), p. 12.

—Díaz-Guardida, Javier: “El peso de la levedad”, *ABC Cultural* (12-11-11), p. 25.

—Diego, Estrella de: “El taller de Brancusi”, *elpais.com* (12-7-2008), recuperado el 8 de abril de 2012 en:
http://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215817572_850215.html

—Fedrado, Arturo: “La catedral de Mejorada, una ventana abierta al Medioevo”, *Sureste Informativo* (11-12-07), p. 9.

—Fernández Cabaleiro, Begoña: “Mircea Eliade, religión y vida, pasión y paz, en la pintura de Romeo Niram”, *Congreso Internacional Imagen Apariencia* (noviembre de 2009), 14 pp., recuperado el 15 de julio de 2014 en:
<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/view/841/811>

—Fernández-Santos, Elsa: “Este artista sueña con materiales de construcción”, *El País* (8-12-2012), p. 40.

—Franco, Arturo: “El espacio encontrado”, *El País* (8-5-20014), p. 75.

—García Melero, José Enrique: “El arquitecto académico a finales del siglo XVIII”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t. 10 (1997), pp. 161-216.

—García Navarro, Justo, Martínez Lorenzo, Luis y Quintana Pedrós, Ignacio: “Construcción, paisaje y arte: los cubos de la memoria”. *Informes de la Construcción*, Vol. 55, nº 489 (enero-febrero de 2004), pp. 5-13.

—Gómez-Cambronero, J. F.: “Nexo entre el ingeniero y el artista”, *Cimbra* (abril, mayo, junio de 2010), pp. 52-54.

—González Burciaga, Emmanuel: “Genio autodidacta de la arquitectura”, *Milenio* (28-6-2008), p. 17.

—González Vicario, M^a Teresa: “La práctica artística del escultor contemporáneo y los materiales”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H^a del Arte, t. 10 (1997). pp. 287-312,

—Grisales Vargas, Adolfo León: “Vida cotidiana, artesanía y arte”, *Thémata*, nº 51 (enero-junio 2015), pp. 247-270.

—Hart, Aidan: “His spiritual roots”, *aidanharticons.com* (agosto de 2012), Recuperado el 1 de abril de 2015 en:
<http://aidanharticons.com/wp-content/uploads/2012/08/Constantin-Brancusi.pdf>

—Hernández Cembellín, Beatriz. “Bauhaus, la escuela que unió arte y técnica”, *Técnica Industrial*, nº 252 (marzo de 2004), pp. 68-75.

—Hernando Álvarez, Clara: “Más allá de la técnica: símbolo y lenguaje del arte paleolítico”, *El Futuro del Pasado*, nº 2 (2011), pp. 29-47.

—Jovanov, Jasna: “Constantin Brancusi: Flight divine machinist”, *Interculturality*, nº 6 (Octubre de 2013), pp. 186-199.

—Kraftl, Peter: “Architectural movements, utopian movements: (in)coherent renderings of the Hundertwasser-Haus, Vienna”, *Geografiska Annaler*, Vol. 92, nº 4, pp. 327-345.

—León Vallejo, Francisco Javier: “Construcción del hábitat en la Edad de Piedra”, *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la construcción* (22-24 de octubre de 1998), pp. 273-284.

—Mariño, Beatriz: “La imagen del arquitecto en la Edad Media: historia de un ascenso”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, t. 13 (2000), pp. 11-25.

—Matos, Ana María de: “El útil: cosa y obra de arte”, *A/S*, nº 5 (1993), pp. 93-100.

—Menjot, Denis: “El mundo del artesanado y la industria en las ciudades de Europa occidental durante la Edad Media (siglos XII-XV)”, *Catharum*, nº 11 (2011) pp. 5-18.

—Merino, María del Mar: “Gaudí y la arquitectura orgánica. La mejor maestra”, *Ambienta*, nº 12 (junio de 2002), pp. 41-46.

—Minchilena, Raúl: “Crítica irónica de la arquitectura pura”, *Culturas. La Vanguardia* (4-12-2002), p. 30.

—Molina, Susana: “Lencería hecha con burkas”, *El País* (16-2-2012),
Recuperado el 3-3-15 en:
<http://smoda.elpais.com/articulos/un-burka-que-se-transforma-en-prenda-de-lenceria/1020>

—Niño M., Marta Patricia: “Lo matérico y lo virtual”, 4 pp.,
recuperado el 15 de julio de 2014 en:
<http://www.dorkbot-bogota.facilnet.net/MyV.pdf>

—Pascual Gay, Juan: “Oficio y genio. Entre el artista y el artesano”, *La Palabra y el Hombre*, (otoño 2012), pp. 53-57.

—Pérez, Miguel: “Arte urbano con técnicas de obrero”, *elpaís.com* (16-1-2001),
recuperado el 15 de julio de 2014 en:
http://elpais.com/diario/2011/01/16/madrid/1295180660_850215.html

-
- Perisarú, Mariana: "L'atelier de Brancusi-une synergie de valeurs, discours, praxis", *Diálogos*, nº 17 (2008), pp. 207-215.
- Phoenix, Amelia Miholca: "The construction of Brancusi primitivism", *Visual Past* (2014), pp. 13-45.
- Piedrahíta Vélez, Carmen: "El Museo Guggenheim de Bilbao: un edificio 'pos-todo'", *Artes, La Revista*, nº 13, volumen 7 (enero-junio de 2007), pp. 51-56.
- Poza Yagüe, Marta: "El artista románico (canteros y otros oficios artísticos)", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. I, nº 2 (2009), pp. 9-22.
- Quiñonero, Juan Pedro: "Brancusi: los sueños de mármol", *ABC* (14-4-1995), p. 33.
- Replinger, Mercedes: "El genio y la Academia en la España romántica", *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 1, 1988, pp. 37-42.
- Rey, Waldo: "Hundertwasser y su espiral vitalista", *ABC* (6-6-1979), p. 115.
- Rodríguez Rial, Nel: "La mano del pintor y las bellas materias", *Investigaciones Fenomenológicas, Vol. Monográfico 2: cuerpo y alteridad* (2010), pp. 411-426.
- Rudich, Julieta: "Muere a los 71 años Hundertwasser, artista del individualismo ecológico", *elpaís.com* (22-2-2000),
Recuperado el 12 de marzo de 2013 en:
http://elpais.com/diario/2000/02/22/cultura/951174008_850215.html
- Samuel y Edgerton Jr.: "Arte y ciencia. La visión en el Renacimiento", *Contactos*, nº 46 (2002), pp. 15-26.
- Sanz Bueno, G.: "Las marcas lapidarias de los canteros de la iglesia románica de Santa María de la Varga, de Uceda (Guadalajara)", *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, nº. 10 (1983), pp. 407-418.

—Sarriugarte Gómez, Íñigo: “Del culto a la muerte de un maestro: Oteiza y los jóvenes escultores vascos en los años 80”, *Sancho el Sabio*, nº 25 (2006), pp. 115-138.

—Solà Cassi, Neus: “Sobre ‘El vuelo mágico’ y la hierofanización de la materia”, *A Parte Rei*, nº 58 (Julio de 2008), 9 pp., recuperado el 15 de julio de 2014 en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/sola58.pdf>

—Tomaro, Sergio: “Obrero artista esculpe con rezagos y troncos caídos”, *diariopopular.com* (12-12-2010), recuperado el 15 de julio de 2014 en: <http://www.diariopopular.com.ar/notas/56031-obrero-artista-esculpe-conrezagos-y-troncos-caidos>

—Uscatescu, Jorge: “Brancusi, escultor del siglo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 463 (Enero de 1989), pp. 115-126.

—Uscatescu, George: “Constantin Brancusi”, *ABC* (4-5-1957), p. 9.

—Vaca Bononato, Alejandro: “Arte y arquitectura”, *Clarín.com* (29-5-2007), Recuperado el 15 de julio de 2014 en: <http://edant.clarin.com/suplementos/arquitectura/2007/05/29/a-01427637.htm>

—Valencia Giraldo, Asdrúbal: “El ingeniero Leonardo da Vinci”, *Revista de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Antioquia*, nº 32 (diciembre de 2004), pp. 114-134.

—Vadillo López, Diego: “Reseña de *Arte y técnica*”, *Cuaderno 10* (6-2-2015), recuperado el 7 de febrero de 2015 en: <http://www.cuaderno10.com/resenas/arte-y-tecnica-lewis-mumford/>

—Valdés, Adriana: “Alfredo Jaar: ‘Soy un arquitecto que hace arte’”, *ARQ.70*, nº 70 (diciembre de 2008), pp. 12-15.

-
- Vázquez, Ana: “Ingeniería y Pintura”, *IT*, nº 48 (2007), pp. 48-57.
- Vicente, Sonia: “Arte y ciencia. Reflexiones en torno a sus relaciones”, *Huellas*, nº 3 (2003), pp. 85-94.
- Villapadierna, Ramiro: “Muere Hundertwasser, el arquitecto ecologista”, *ABC* (22-2-2000), p. 50.
- Vlasiu, Ioana: “Noguchi/Brancusi. Date noi din corespondenta dintre Isamu Noguchi si barbu brezianu”, *Studii Şi Cercet. Ist. Art., Artă Plastică*, serie nouă, tom 2, nº 46 (2012), pp. 151-156.
- Zabalbeascoa, Anatxu: “¿Por qué fallan los edificios-estrella?”, *elpais.com* (23-11-2013),
recuperado el 15 de julio de 2014 en:
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/23/actualidad/1385237243_502065.html
- Zapata, Pedro León: “El oficio del artista: el arte como trabajo”, *Cátedra Fundación Silvensa-Ateneo de Caracas* (1996),
recuperado el 15 de julio de 2014 en:
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9rjR5HjJofUJ:ftp://209.61.204.47/Bitbliotecarob/Bitblioteca/bitblioteca/zapata/trabajo.asp+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es>
- Zaragoza Contreras, Sánchez Ruiz, Gerardo G.: “Juan O’Gorman. Hombre, arquitecto, pintor e icono de su tiempo”, *Dint Magazine*, Año 1, nº 1 (junio de 2012), pp. 80-89.

Entrevistas periodísticas y divulgativas y webs

- Amilibia: “Evaristo Guerra. Pintor. ‘Quizá sea el Peter Pan de la pintura’”, *La Razón* (8-3-2014), p. 78.
- Kemp, Martin: “Xavier Pujol Cebellí: Ciencia y arte forman parte de un todo”, *SEBBM*, nº 62 (diciembre de 2009), pp. 30-33,
recuperado el 15 de julio de 2014 en:
<http://www.sebbm.com/pdf/162/e162.pdf>

—Vadillo López, Diego: “Entrevista a Yolanda Domínguez”, *Azay Art Magazine* (13-2-2015),
recuperado el 14 de febrero de 2015 en:
<http://www.azayartmagazine.com/entrevista-a-yolanda-dominguez/>

—Vleming, Ignacio: “Entrevista a Pilar Echezarreta”, *IV Encuentro Internacional, Performance & Arquitectura* (noviembre de 2011),
recuperado el 15 de julio de 2014 en:
http://www.mcu.es/principal/docs/MC/2012/ArteAccion/Pilar_Echezarreta_entrevista.pdf

Soy un obrero; nada más. No invento; vuelvo a encontrar. Lo que hago parece nuevo porque se han perdido de vista el fin y los medios del arte. Se toma por innovación lo que no es sino vuelta a las leyes de los antiguos, y estas leyes no son las leyes que las generaciones de mediocres les atribuyeron, para legitimar sus propios errores. Son observaciones deducidas del trabajo, delante de la naturaleza, por sinceros realistas. No niego que pienso; que tengo el gusto de los símbolos y de la síntesis; pero no los invento a través de la literatura para interpretarlos escultóricamente. Es la naturaleza la que me los presenta. La naturaleza ofrece símbolos y síntesis en el seno de la realidad más estricta; basta saberlos leer. Cuántas veces un tronco o un bloque de mármol, por su configuración, me han dado una idea, la dirección de un movimiento; parece que ya una figura estuviera en ellos encerrada, y que se redujera todo mi trabajo a romper el escombros que me la ocultaba. No imito los griegos. La escuela enseña que es necesario copiarlos. Lo esencial es volver a encontrar su método, este método no es un cuaderno de apuntes; es un estado contemplativo al que es necesario llegar

Auguste Rodin.

